

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Belas-Artes



*Página*  
enquanto heterotopia  
ou espaço de convergência  
do design com a edição

Modelo editorial para a produção académica  
do mestrado em Design de Comunicação e Novos Media



Sofia Figueiredo Gonçalves

Doutoramento em Belas-Artes  
(Especialidade de Design de Comunicação)  
Tese orientada pelo Prof. Doutor Victor Manuel Marinho de Almeida

2013





## RESUMO

*Página* enquanto heterotopia ou espaço de convergência do design com a edição.

Modelo editorial para a produção académica do mestrado em Design de Comunicação e Novos Media.

A presente investigação visa contribuir para a exploração crítica das relações convergentes entre design de comunicação e edição, das quais resulta uma produção caracterizada pela constante avaliação e negociação dos seus processos, matérias e funções.

A página é objeto preferencial de análise e experimentação, considerada aqui como heterotopia: espaço que questiona uma “primeira ordem” editorial, hierárquica e causal, onde design e edição são momentos autónomos do ciclo de produção, para chegar a uma “segunda ordem”, baseada em processos simbióticos de escrita, edição e design. Esta sinergia põe em evidência a dimensão autoral da edição, para a qual reclamamos o estatuto de género, movida por uma consciência original das práticas editoriais, da página e do livro.

O estudo circunscreve ainda as condições para um campo unificado da publicação na era pós-digital e para tal observa a produção editorial contemporânea à luz de uma profunda reformulação e como resposta à destabilização da ordem do livro pelos *media* digitais. Ao entender a produção editorial como um todo, ou seja, como processo que não se resume à produção de conteúdos mas que integra os efeitos ou condições da sua circulação e receção, analisamos os modos como os seus processos refletem cerca de duas décadas de familiarização com a cultura digital.

Através de uma investigação centrada na prática projetual em design de comunicação como processo, desenvolvemos um modelo editorial para a produção académica do mestrado em Design de Comunicação e Novos Media da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Este modelo segue a aplicação de um método interpolado que considerou a interdependência da teoria com a prática como sua condição fundamental.

*Página*, o projeto editorial que emerge do modelo, é composto por quatro volumes impressos e uma variante digital, e encontra na edição um exercício de aferição da construção, consolidação e comunicação do conhecimento específico em design.

Tendo por mote editorial a representação da produção académica, *Página* reconhece o papel das instituições académicas na reformulação constante das práticas e discursos, no incentivo à construção de movimentos críticos e reflexivos em design de comunicação.

Palavras-chave: “design de comunicação”, “edição”, “página”, “livro”, “publicação”, “cultura da imprensa”, “cultura digital”, “produção editorial”, “produção académica”.

## ABSTRACT

*Página* (the page) as an heterotopia, or a convergence space between design and editorial practices.  
Publishing model for the academic production of the master in Communication Design and New Media.

This research aims to contribute to the critical exploration of converging relations between communication design and editorial practices, from which results a production characterized by a constant evaluation and negotiation of its processes, subjects and purposes.

In this context, the page is our object of analysis and experimentation, considered here as an heterotopia: a space that questions the hierarchical “first order” of publishing – where design and editing are autonomous moments of the production cycle –, to reach the hypothesis of a “second order” – based on the symbiotic processes of writing, editing and design. This synergy underlines an authorship dimension, in order to postulate a genre condition, determined by an original awareness of the editorial practice, of the page and of the book.

The study also circumscribes the conditions of a unified field of publishing in the post-digital era. It perceives contemporary publishing in the light of a major recasting and as a reaction to the destabilization of the book by digital media. By understanding the editorial production as a whole (a process that considers the conditions of production, circulation and reception), it also analyzes how its processes reflect two decades of familiarization with digital culture.

Through a project-oriented research in communication design, a publishing model was developed for the academic outputs of the master in Communication Design and New Media (Faculty of Fine Arts, University of Lisbon). This model employs an interpolated method that takes into consideration the interdependence of theory and practice as a fundamental prerequisite.

*Página* (the page), the editorial project that emerges from this model, consists of four printed volumes and a digital variation. It uses the editorial practices to validate the construction, consolidation and communication of design knowledge. *Página* also recognizes the role of the academy in fostering critical and reflexive dynamics, and in the constant reshaping of design discourses and practices.

Keywords: “communication design”, “editing”, “book”, “publication”, “page”, “print culture”, “digital culture”, “editorial production”, “academic production”.





## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Victor Almeida, pelo entusiasmo que colocou em toda a investigação.

Aos meus colegas da Faculdade de Belas-Artes, Beatriz Vieira da Silva, Emílio Vilar, António Nicolas.

Em particular, à amizade e apoio precioso da Luísa Ribas.

À revisão minuciosa e dedicada da Michele Amaral. Ao contributo valioso do André Sousa na programação da plataforma digital.

À minha família, Helena, Abílio, Luís, Ana, aos meus sobrinhos Leonor e João, à Clara e à Madalena, estrutura de qualidades e dimensões inqualificáveis. À amizade da Susana e do Fausto, que também são família. À amizade e compreensão do Paulo, que na mesa à minha frente me foi motivando com a sua dedicação, persistência e profissionalismo.

Ao Rui, por tudo.

Para uma maior compreensão da investigação aconselhamos a leitura cruzada de cada capítulo teórico da presente tese com cada volume prático (*Página – Livros 1, 2, 3 e 4*) e a sua respetiva memória documental.

A presente tese de doutoramento aplica a grafia do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa e para efeitos de uniformização atualiza a grafia das referências anteriores ao Acordo.

Lista de abreviaturas:

AAVV: autores vários

CMS: *content management system*

DCNM: Design de Comunicação e Novos Media (mestrado)

dir.: direção

ed./eds.: editor/editores

*e.g.: exempli gratia* (por exemplo)

*et al.: et alii* (e outros)

Fac.: faculdade

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

IDPF: International Digital Publishing Forum

*i.e.: id est* (isto é)

n.º: número

p./pp.: página/páginas

POD: *print on demand*

s.d.: sem data

Univ.: universidade

vol.: volume







## ÍNDICE

INTRODUÇÃO: a página de metáfora a matéria discursiva.....	15
Ideia diretriz: a página enquanto heterotopia	16
Problemática e limitação do objeto de investigação	18
O modelo editorial <i>Página</i> como modelo de análise da problemática	19
Estrutura da dissertação a partir dos seus capítulos centrais: <i>Contexto, Objetos, Operações e Modelos</i>	20
 1. <i>Página</i> como contributo à investigação em design centrada na prática projetual como processo.....	31
1.1. Modelo editorial e método interpolado	34
1.2. Metodologia de investigação	37
1.3. <i>Página</i> : programa conceptual e editorial	39
1.3.1. Corte, colagem, montagem: a edição de <i>Página</i> sob a forma da antologia ou de sistema relacional	42
1.3.2. Estrutura fascicular como expressão do método de investigação e programa editorial	44
1.3.3. A pluralidade dos géneros de representação, entre edição original e reedição	45
1.3.4. O editorial como exercício máximo de edição	47
1.3.5. Índice como estrutura crítica editorial	49
1.3.6. Conteúdos: tipologias e sistema relacional	50
1.3.7. A função do projeto gráfico na equalização da edição	53
1.3.8. Princípios essenciais para edições futuras	54
 2. CONTEXTO: condições contemporâneas do design de comunicação e do texto, depois dos <i>media</i> .....	57
2.1. O papel da cultura digital na reconfiguração do design de comunicação	60
2.2. Dos <i>media</i> ao texto: o exemplo seminal de <i>Un coup de dés</i>	64
2.3. O texto perante os <i>media</i> : do autor à “escrita” coletiva, do conhecimento individual ao conhecimento em rede	75
2.4. Memória documental da componente projetual: <i>Página – Livro I (De x a x: aproximações não-lineares numa estrutura sequencial)</i>	85
2.4.1. Temáticas e princípios editoriais	85
2.4.2. Editorial	87
2.4.3. Narrativa editorial	88
2.4.4. Conclusões e motes para o desenvolvimento da investigação	93

### 3. OBJETOS:

livro e página como paradigmas de mudança, espaço de confluência ou continuidade negociada 95

3.1. Livro como objeto paradigmático do conhecimento	100
3.2. Entre o “livro que há de vir” e o (recorrente) renascimento da “morte do livro”	103
3.3. Livro como objeto mitificado na cultura do design	112
3.4. Da destabilização da ordem do livro pelos <i>media</i> , ao reconhecimento de uma outra ordem para além dos <i>media</i>	115
3.5. Página entre a antítese e o paradoxo, entre cultura do impresso e cultura digital	125
3.6. Página como interface: de objeto a sistema	130
3.7. Memória documental: <i>Página – Livro 2 (Objeto: x a y menos z. Entre a unidade do livro e a página enquanto unidade)</i>	134
3.7.1. Temáticas, princípios editoriais	134
3.7.2. Editorial	135
3.7.3. Narrativa editorial	136
3.7.4. Conclusões e motes para o desenvolvimento da investigação	144

### 4. OPERAÇÕES:

simbioses da escrita, da edição, da leitura e do design na produção editorial contemporânea..... 147

4.1. Escrita/Leitura: de operações autónomas a atos complementares	152
4.2. Edição revista e aumentada: entre escrita e leitura e como género literário e/ou artístico	167
4.3. O resultado: a página como lugar do (hiper)texto ou das operações híbridas de escrita e leitura lineares e não-lineares	179
4.4. Memória documental: <i>Página – Livro 3 (Operações: teoria das probabilidades para a convergência da escrita, da leitura e da edição)</i>	196
4.4.1. Temáticas, princípios editoriais	196
4.4.2. Editorial	199
4.4.3. Narrativa editorial	200
4.4.4. Conclusões e motes para o desenvolvimento da investigação	208

## 5. MODELOS:

a publicação entre as circunstâncias da imprensa e do digital, da academia e da crítica..... 211

5.1. Economia da publicação: contributos para uma teoria do campo unificado da publicação na era pós-digital 217

5.2. Publicação e práticas críticas: territórios de ação para a autonomia do design 236

5.3. Publicação e educação: entre publicação académica e publicação crítica 253

5.4. Memória documental: *Página – Livro 4 (Modelos: x que pode também ser y a caminho de z. Teorema para a compatibilidade da publicação impressa e digital, do discurso académico e crítico)* 264

5.4.1. Temáticas, princípios editoriais 264

5.4.2. Variantes impressa e digital: estrutura comum e especificidades editoriais 265

5.4.3. Editorial e narrativa editorial 270

5.4.4. Conclusões da experimentação projetual a partir do último volume de *Página* 275

CONCLUSÃO..... 277

BIBLIOGRAFIA..... 285

ANEXOS.....305

ANEXO (1): Obras e projetos mencionados no corpo da componente escrita A1/307

ANEXO (2): Documentação relativa às disciplinas *Projeto II* e *Laboratório II* do Mestrado em DCNM (FBAUL), ano lectivo 2010/11 A2/339

ANEXO (3): Documentação visual da componente projetual *Página* A3/389



## INTRODUÇÃO: a página de metáfora a matéria discursiva

*(...) toda a palavra é uma metáfora morta.*

*Esta declaração é, evidentemente, uma metáfora.*<sup>1</sup>

Jorge Luis Borges (1967: 22), “The metaphor”

Numa das conferências de Harvard<sup>2</sup>, Jorge Luis Borges (1967)<sup>3</sup> começa por explicar que a metáfora é uma antecipação da linguagem quando esta ainda não consegue encontrar as palavras para descrever uma coisa. Segundo o autor, qualquer metáfora existe para ligar duas coisas distintas, e é aberta porque reconhece o valor do incompleto. Contudo, à medida que partilhamos os conceitos, as metáforas evoluem para palavras, *i.e.*, para conceitos (aparentemente) determinados.

É precisamente este percurso que melhor exprime a evolução da presente investigação em torno dos valores simbólico, histórico e projetual da página no design de comunicação. Da dissertação de mestrado *Página: espaço de reconfiguração do design de comunicação pela cultura digital* (Gonçalves, 2009) ao presente doutoramento, assistimos à transformação da utilização da palavra “página”, de metáfora – quando a partir desta nomeamos o espaço preferencial da *web* – a termo que efetivamente reúne o legado da página impressa à atualidade da página digital.

De facto, a página *web* é uma metáfora. Perante um espaço ainda desconhecido, o reconhecimento do termo permitiu que começássemos a lidar e, mais tarde, a familiarizar-nos com as novas convenções, gramática, sintaxe e funções da *web*. Esta, nas suas formulações iniciais, foi um projeto utópico que testou a hipótese de uma página tridimensional, tal como Ted Nelson ambicionava em Xanadu (1960). Mesmo que esta página, de carácter idealizado, não tenha sido totalmente implementada, a *web* segue parcialmente esta formulação, por via do hipertexto. Se excluirmos os esforços mimé-

---

<sup>1</sup> As traduções são da autoria do redator da presente tese. Em todos os exemplos em que tal acontece, e para a certificação da sua proveniência, colocámos em nota de rodapé a citação no idioma original ou no da fonte consultada. No caso da presente citação de Borges, na versão consultada: “(...) every word is a dead metaphor. This statement is, of course, a metaphor.”

<sup>2</sup> A conferência “The metaphor”, proferida por Jorge Luis Borges em 1967.

<sup>3</sup> Utilizámos os seguintes critérios de referenciação bibliográfica: (nome, ano: página) ou (nome, ano) nos casos onde a proveniência é digital e *online*. Nas situações em que o autor é identificado no texto e para evitar redundâncias: (ano: página) ou (ano). A referência “ano” remete-se à data da primeira edição da obra.

ticos (pela forma e pela função), e analisarmos a aceção genérica de página *web*, verificamos que a aproximação desta à página impressa ainda se afigura estranha. A página *web* é mais portal ou diagrama de navegação pela informação, logo mais instrumento de pesquisa que espaço de leitura; permite uma navegação não-linear, em rede, potencialmente infinita; prefere funcionar em *scroll*, isto é, num plano vertical tendencialmente infinito.

Contudo, a página da escrita, da edição e da leitura, aquela em que nos concentramos nesta investigação, é, quase sempre, um espaço cartesiano limitado que opera preferencialmente com a matéria do texto. Hoje, a evolução dos *eReaders* e *tablets*, bem como de um conjunto de soluções tipográficas para *eBooks*, estrutura os princípios de leitura e visualização das publicações, baseando-se, em grande medida, nas formulações da página impressa. Com a página digital dos *eBooks* voltamos à planificação (que admite ramificações funcionais do discurso, mas não-estruturais) e retomamos a tradição da página. Isto leva-nos a concluir que quando aproximamos, pela sua etimologia, página impressa e página digital, já não estamos no domínio da metáfora, mas de uma partilha de códigos, linguagens e funções.

#### *Ideia diretriz: a página enquanto heterotopia*

Para além de veículo de informação e espaço privilegiado da ação editorial, reconhecemos na página uma materialidade digna de citação. Por outras palavras, o valor espacial da página é igualmente reconhecido como discurso. Como prova disto, não é raro encontrarmos publicações cujas páginas transportam outras em *mise en abyme*, i.e., que “citam” páginas de outros livros, reproduzindo integralmente a sua matéria.

Este é apenas um efeito entre outros que comprovam que a publicação como espaço de “escrita”<sup>4</sup> privilegiado do design de comunicação e que toma a página como sua unidade discursiva, sofreu uma expansão e reconhecimento.

Centremo-nos na questão da página enquanto espaço. Para tal, suportamos a argumentação no texto “De outros espaços”, onde Foucault (1984) declara a nossa era como a época do espaço, à qual adiciona um conjunto de outras classificações: época da simultaneidade, da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do dis-

---

<sup>4</sup> Num sentido análogo a “texto” entendemos “escrita” como forma de representação do pensamento ou do discurso, como processo expansivo de produção de conteúdos não exclusivamente alfabético (ver nota de rodapé #6).

perso, características que descrevem o que entendemos por atualidade. De outro modo, a página que investigamos é um território singular, quando a consideramos como um dos espaços fundacionais da sociedade ou cultura (tendo em conta, essencialmente, a sua ligação ao livro). Por via das transformações motivadas pela cultura digital, resulta, hoje, no que respeita ao design de comunicação, de uma evolução que a resgata de simples espaço da disposição – “o espaço em que cada coisa é colocada no seu sítio específico” (Foucault, 1984), fixo –, a espaço infinitamente aberto – onde “um lugar de uma coisa” não passa “afinal de apenas um ponto do seu movimento, assim como a estabilidade dessa coisa” não passa “afinal da infinita desaceleração do seu movimento” (*idem*). Por outras palavras, o digital lembrou que a página já era, em potência, um espaço infinito.

Reconhecemos que o presente estudo lida com taxonomias em permanente revisão e que devemos considerar o momento atual da página como enquadrado num estado de “pós-indefinição”, termo proposto por Appadurai (1996: 75) para nomear a passagem do ecumenismo aos debates intermináveis sobre a palavra, o mundo e a relação entre estes, ou seja, uma época que preza e valoriza a indefinição de géneros.

De facto, a página sempre baralhou classificações, uma vez que, enquanto espaço de disposição, foi criada, desde a sua origem, como instrumento de difusão ou circulação dos discursos – um lugar onde se dispõem os “textos” para, logo de seguida, os deslocar. Daí ser paradigmático que de espaço de disposição, passe a sítio<sup>5</sup>, a tipologia que Foucault (1984) elege como último estágio de evolução espacial e que define como o lugar onde ocorrem “relações de proximidade entre certos pontos e elementos”.

Para além de território onde se encontram e deslocam os discursos, a página é igualmente um espaço de disposição, quando a lemos enquanto campo fixo de compartimentalização das operações da produção editorial: o espaço neutro ou tendencialmente ignorado pelo escritor, quando sobre ele inscreve o seu discurso; o espaço inconsciente para onde o editor olha para selecionar e organizar os discursos dos outros; o espaço essencial ou paradigmático do designer de comunicação; o espaço imersivo, mas igualmente neutro, que o leitor utiliza para se alhear do resto do mundo.

Contudo, não pretendemos investigar a página enquanto espaço discursivo no seu sentido mais amplo. Pelo contrário, o estudo opera numa página de exceção e procura interrogar se esta se pode considerar uma heterotopia, espaço único e real, com múl-

---

<sup>5</sup> Mais uma vez encontramos uma coincidência semântica, quando nomeamos por “sítio” as páginas *web*.

tiplas camadas de significação e complexidade, que no entender de Foucault (1984) é, igualmente, um “contra-sítio”, lugar totalmente distinto “de quaisquer outros sítios”, mas que os reflete e discute para mais tarde exercer sobre estes uma contra-ação ou contestação.

Estamos então prontos para formular a questão central da investigação: pode a página que investigamos ser considerada uma heterotopia das relações expectáveis entre design e edição? Analisaremos por que valores se rege esta página heterotópica, como estes são permanentemente negociados entre cultura da imprensa e cultura digital, e como se distingue dessa outra página, onde as ações da escrita, da edição, do design e da leitura são claramente compartimentalizadas em tempos distintos.

#### *Problemática e limitação do objeto de investigação*

Se a página que investigamos é uma heterotopia ou “outro espaço”, esta assume a sua genealogia numa tradição, primeiro oficial e depois científica (de enquadramento académico), de composição tipográfica para uma experiência de leitura imersiva. Mas, em contraponto, é também a página que nega a sua invisibilidade e se declara, em si, matéria discursiva. Este deslocamento da tradição da página “neutra”, que tende a distinguir conteúdo de forma, posiciona a página que investigamos num lugar de exceção, pautado por valores experimentais, laboratoriais ou autorreferenciais. Esta página é, quase sempre, uma metapágina – consciente dos seus valores históricos, culturais, simbólicos, paratextuais e que trabalha criticamente sobre o seu próprio modelo; é também a exceção à narrativa usual da história do livro que tende a separar circunstâncias técnicas e materiais de produção e difusão, dos textos ou conteúdos transmitidos. Neste sentido, consideramos que paginar é uma ação premeditada na página e uma operação de rutura que questiona as distinções forçadas entre forma e conteúdo, ou seja, reconhecemos a forma como agente ativo para a construção ou consolidação do discurso.

A página que investigamos é, igualmente, o lugar preferencial da edição. Quando exploramos as relações tangenciais e simbióticas dos domínios da produção editorial e do design, frequentemente nos deparamos com a extensão das ações tipificadoras da edição (como operação ao serviço dos conteúdos) aos valores da autoria (uma autoria particular, no sentido em que considera a edição como uma “escrita” que se sobrepõe de forma mais ou menos imperiosa aos restantes conteúdos). Deste modo, esta página é,



igualmente, o lugar onde a “escrita” do design de comunicação se revela, enquanto “segundo texto” do texto, e enquanto espaço potencial de um discurso autónomo e crítico da disciplina.

A investigação encetada no mestrado em torno da página antevia-a como lugar de encontro das culturas impressa e digital e, como tal, espaço preferencial de auscultação das transformações operadas por estas culturas no design de comunicação. A investigação de doutoramento orienta-se, agora, para o entendimento da página como lugar do “texto”<sup>6</sup> ou do discurso, como vestígio da escrita ou como tudo aquilo que se dá a ler, como matéria que resulta das ações e decisões da produção editorial. Esta abordagem define um outro limite para a página que investigamos – não a página do *streaming*<sup>7</sup>, dos conteúdos audiovisuais ou multimédia ou a página acedida pelo utilizador, mas a página como resultado dos processos editoriais, que se oferece ao leitor.

Deste modo, entendemos a página como o espaço caucionado para uma nova ecologia editorial formada por objetos e processos extraídos da cultura da imprensa e da cultura digital. A investigação não se centrará, contudo, na ideia de revolução, mas de evolução ou convivência dos modelos da produção editorial na sua relação simbiótica com o design.

### *O modelo editorial Página como modelo de análise da problemática*

Propomos uma investigação centrada na prática projetual em design como processo, com componente escrita e componente prática. Para isso, desenvolvemos um modelo editorial – *Página* – para a produção académica do mestrado em Design de Comunicação e Novos Media (DCNM) da FBAUL, o qual entende o conceito de página como espaço singular de escrita em design de comunicação, utilizado como catalisador de uma prática regida por discursos reflexivos, críticos, experimentais.

Perante a questão central, o modelo editorial é o modelo de análise da problemática, que determinou, por sua vez, um conjunto de questões secundárias: como definir a condição contemporânea do design de comunicação e do texto, no “tempo depois dos

---

<sup>6</sup> Seguimos a conceção de Fernando Cabral Martins (2011) da palavra “texto”, destacando-a neste momento entre aspas de modo a declarar que, nesta investigação, as ações da palavra transcendem as representações através do alfabeto: deste modo, entendemos “texto” como o conjunto de materiais textuais, visuais, audiovisuais, originais ou não, que compõem os conteúdos de uma publicação.

<sup>7</sup> *Streaming* (fluxo de *media*) é uma forma de distribuição da informação multimédia na internet, sem necessidade de arquivo ou *download* pelo utilizador. Desde que exista uma largura de banda suficiente, os conteúdos são reproduzidos em tempo real, o que permite ao utilizador a visualização dos mesmos sem a violação dos direitos de autor das obras (à semelhança da transmissão rádio ou televisiva).

*media*” (Zielinski, 2008)? Perante este contexto, qual o legado do livro e da página no design de comunicação? Enquanto conceito cultural e histórico, poderá a página mediar a produção editorial impressa e digital, diluindo as dialéticas desta produção baseadas no suporte ou *medium*? Como é que se configura esta página entre estruturas lineares e não-lineares, entre as ações da escrita, da edição e da leitura? Na era pós-digital, qual o papel da produção editorial, enquanto processo, nos discursos críticos e académicos em design de comunicação?

O projeto editorial que emerge do modelo, composto por quatro volumes impressos e uma variante digital, e descrito aprofundadamente no capítulo “Página como contributo à investigação em design centrada na prática projetual como processo”, encontra na edição um exercício de aferição da construção, consolidação e comunicação do conhecimento específico em design. Tendo por mote editorial a representação da produção académica, *Página* reconhece o papel das instituições académicas na reformulação constante dos modelos e discursos, no incentivo à construção de movimentos críticos e reflexivos em design de comunicação.

#### *Estrutura da dissertação a partir dos seus capítulos centrais:*

##### Contexto, Objetos, Operações e Modelos

A questão central e as questões secundárias, as circunstâncias, o contexto e as solicitações do modelo editorial *Página* conduziram-nos aos quatro eixos de investigação e à estrutura da tese, nas suas componentes escrita e prática. Cada capítulo central da componente escrita (“Contexto”, “Objetos”, “Operações” e “Modelos”) posiciona a problemática e enquadra as intenções de cada volume do projeto *Página*. Deste, por sua vez, extraímos as conclusões que motivam o prosseguimento da investigação no capítulo seguinte. Isto levou-nos a que teoria e prática funcionassem por ressonância: o modelo editorial define a tectónica da investigação teórica, e as conclusões desta refletem-se no projeto, que, por sua vez e a partir da prática, nos conduz a novas conclusões.

O capítulo “Contexto: condições contemporâneas do design de comunicação e do texto depois dos *media*” posiciona a produção editorial contemporânea como fruto de um conjunto de transformações operadas pela cultura digital no design de comunicação

e no texto.

De facto, a importância dada a conceitos como comunicação e informação exigem uma reflexão estratégica e crítica, e daí a urgência de reconhecer o design como uma nova ordem cultural, aquilo a que Cruz (2002) chama a “era do design total” – ou o momento em que declaramos o design como disciplina que assiste a toda a cultura. Depois de cumprir as exigências da revolução industrial e de contribuir para o intenso debate em torno do valor do produto, a ordem contemporânea do design posiciona-se perante os valores da informação e da comunicação. Tendo tudo isto em consideração, analisaremos os momentos fundamentais e paradigmas emergentes da relação do design com a cultura digital.

Para a averiguação da página como unidade espacial comum às culturas editoriais da imprensa e do digital, procurámos uma instância de mediação prévia. Para tal, o estudo desloca-se da infraestrutura (os *media*) para a matéria (o texto). Através do exemplo seminal de *Un coup de dés*<sup>8</sup> procuraremos entender como os valores da espacialidade (tipo)gráfica da página anteciparam os movimentos de desmobilização da hegemonia da linha nos modelos de pensamento, escrita e leitura.

Por último, invertemos a ordem de causalidade de modo a situar o texto perante os *media* e assim circunscrever as condições contemporâneas da sua produção. Através do contributo prévio das teorias da intertextualidade, apontaremos os conceitos essenciais que foram implementados tecnicamente pelos *media* em rede e pelo hipertexto.

Ao procurar a convergência destas abordagens, o volume *Página – Livro 1 (De x a x: aproximações não-lineares numa estrutura sequencial)*<sup>9</sup> explora preliminarmente a ordem da página que pretendemos circunscrever, devolvendo-lhe uma primeira configuração editorial. Este primeiro volume lança as premissas do projeto, ao considerar que da relação do design de comunicação com o texto resulta uma página que compreende a importância do espaço e da ordem (tipo)gráfica enquanto valores discursivos. Um conjunto de conceitos secundários vai ainda configurar a narrativa editorial: escrita coletiva, conhecimento e memória em rede, “morte do autor”, narrativa, linearidade/não-linearidade, deriva e interface. Seguindo o formato do códice ou objeto

---

<sup>8</sup> Muito embora, para efeitos de interpretação literária, tenhamos consultado a versão portuguesa de *Un coup de dés* – “Um lance de dados” in *A tarde de um fauno e Um lance de dados*, Lisboa: Relógio d’Água, 2001 – optámos pela utilização do título original francês, sempre que nos referimos à obra. Na nossa investigação, quando referimos *Un coup de dés* não nos remetemos apenas aos seus conteúdos literários mas igualmente ao valor espacial da página. Da simbiose destas instâncias resulta a obra *Un coup de dés*, bem como as dificuldades que ocorrem nas suas propostas de tradução.

<sup>9</sup> Os objetivos, a descrição e os resultados dos quatro volumes do projeto *Página* são relatados nas memórias documentais que incluímos em cada capítulo da componente escrita.

sequencial, *Página – Livro 1* interroga as suas convenções e procura corresponder aos efeitos de cerca de duas décadas de familiarização com a cultura digital; com esta consciência, antecipamos a problemática do próximo capítulo.

Em estruturas diacrónicas ou anacrónicas, lineares ou não-lineares, o texto apresenta um discurso. A edição opera sobre este e devolve as suas ações em artefactos, na sua maioria, livros e páginas. Estes últimos, por sua vez, são igualmente objetos paradigmáticos da história, dos processos, dos códigos e das linguagens do design. Atualmente, as formulações críticas no discurso do design de comunicação adquirem expressão em publicações (experimentais, institucionais ou académicas) e no livro, sendo este, ainda, um arquétipo do conhecimento e da cultura. Em suma, livro e página são o espaço de convergência das seguintes dimensões: produção editorial, design, cultura e conhecimento. No capítulo “Objetos: livro e página como paradigmas de mudança, espaço de confluência ou continuidade negociada” desenvolvemos a relação destas instâncias.

Começaremos por analisar porque é que reconhecemos no livro um ícone do conhecimento humano, fundador da cultura e da história, configurador da civilização e do pensamento, garantia de memória, autoridade e cúmplice na democratização da educação. Só perante este quadro em que frequentemente identificamos o livro com cada um destes conceitos – conhecimento, cultura, obra e autoria, história ou memória, educação – é que poderemos entender o porquê da recorrente narrativa da morte do livro e das reações enfáticas que daí advêm.

De facto, o cenário de alteração da ordem do livro é acolhido, paradoxalmente, com reserva e aspiração de mudança. A investigação faz a revisão dos textos, autores e argumentos que exploram o tema recorrente do futuro e do fim do livro. A enumeração de documentos históricos e críticos ajudar-nos-á a relativizar a problemática da morte do livro e a clarificar os aspectos que nos levam à sua ontologia contemporânea.

O livro é ainda objeto mitificado e modelo de comunicação paradigmático na cultura do design. Design de comunicação e livro partilham uma história pontuada por revoluções culturais e tecnológicas. A ação do design sobre o livro permite que este evolua nos seus aspectos expressivos para um entendimento simbiótico do conteúdo e da forma, com consequências imediatas nos modos de escrita e de leitura. Para o design, qualquer livro é um metalivro, na medida em que lhe interessa particularmente a expe-

rimentação em torno daquilo que o livro é. Por outro lado, o livro permite ao design a exploração de outras dimensões da sua prática, de serviço ou arte aplicada, a discurso próprio. Sendo objeto de design editorial, onde a ação do design obedece aos discursos de outras áreas, é também veículo de um conhecimento próprio da disciplina.

Inscrito num sistema de informação rico, textual e audiovisual, polimórfico, em movimento, o livro já não é apenas sequencial mas reticular. Se o livro se situa, hoje, num sistema complexo, circunscrevemos um conjunto de propostas de categorização do livro para além dos *media*, veículo ou suporte, para que, mais tarde, possamos chegar a uma “língua franca” ou nova ordem para a publicação. Isto implica considerarmos uma argumentação que aparentemente se dirige a sentidos opostos: por um lado, considera as idiossincrasias dos *media* do livro, por outro, coloca-os como parte do mesmo ecossistema. Ou seja, olharemos os *media* em confronto, para mais tarde chegarmos ao entendimento dos seus pactos de concertação.

Por sua vez, entre a página física ou material (orientada formalmente pela estrutura, grelha ou sistema cartesiano de organização, formatada para a escrita) e a página digital (de estrutura fluida e como efetivação da possibilidade de reescrita e multimodalidade) acompanhamos toda a história e imaginário do design. A página é o espaço que hoje acolhe a maior diversidade de *media* e onde se aplicam as práticas de várias subdisciplinas do design (design gráfico, design editorial, *webdesign*, *motion graphics*). Com as possibilidades do digital, a página opera com valores gráficos e tipográficos, fotografia, vídeo, elementos sonoros e interativos. Deste modo, a página surge como paradigma, como objeto mitificado que se presta às lógicas de passagem e transformação, mas também de continuidade do universo ou léxico do design de comunicação. Ao entender a página enquanto hipótese de flexibilidade do livro, identificaremos as antíteses da página impressa e da página digital. Procuraremos revelar os paradoxos desta oposição num espaço que afinal partilha a mesma formulação semântica. Dirigiremos a investigação para o estudo da página enquanto *interface* da escrita e da leitura e enquanto sistema, isto é, a página enquanto unidade do livro e do ciberespaço, entre sequência limitada e sistema potencialmente infinito.

A componente projetual reage à investigação da componente escrita e prepara as conclusões para o prosseguimento da investigação no capítulo seguinte. Dedicado aos objetos livro e página, Página – Livro 2 (Objeto:  $x$  a  $y$  menos  $z$ . Entre a unidade do livro e a página enquanto unidade) extrai da componente escrita, linhas de orientação

para a narrativa editorial e seleção dos conteúdos: o livro como objeto paradigmático do conhecimento, as motivações para a recorrência da ideia de morte do livro, o livro em diálogo ou negociação permanente com os novos *media* de cada época, a página como elemento que se autonomiza do volume e da noção de objeto para se aproximar da de sistema.

Mais do que vaticinar a morte do livro, a cultura digital e a familiarização dos seus códigos impuseram reconsiderar o sistema de produção do livro, começando desde logo nas suas operações. O capítulo “Operações: simbioses da escrita, da edição, da leitura e do design na produção editorial contemporânea” dirige a investigação dos objetos às práticas centrais dos processos editoriais – escrita, edição e leitura.

Se, por um lado, reconhecemos a superabundância da produção editorial e a facilidade com que os seus projetos são comunicados e postos em circulação, por outro, estas mesmas circunstâncias parecem exigir um maior rigor nos processos editoriais, hoje frequentemente responsabilizados pela ordenação e legitimação da informação.

Consideramos a escrita e a leitura, particularmente após o advento e familiarização da cultura digital, como binómios ou dicotomias cooperantes, mais do que vetores isolados. Para apoiar este entendimento, compreenderemos por que modos se estabeleceu a dialética escrita/leitura, quais os momentos, teorias e autores que primeiro a questionaram e, por último, quais os fenómenos e hábitos emergentes da cultura digital que nos levaram a reconsiderar a escrita e a leitura como um ciclo de ressonâncias e inscrições recíprocas.

Por sua vez, circunscreveremos o papel do design na edição, e examinaremos como desta relação resulta um género artístico ou literário (onde a edição não se entende enquanto ação que se coloca ao serviço da arte e da literatura). Por fim, completando o ciclo retórico, consideraremos o papel da edição no design como atualização da problemática do designer como autor.

Seja através de estruturas não-lineares ou lineares, a escrita e a leitura impõem-se no seu espaço próprio – a página. A página é um exemplo de ambivalência, é frequentemente um espaço de leitura, mas igualmente o lugar onde construímos um sentido através de outros sinais que resistem à leitura: aspectos gráficos do texto, itálicos, capitulares, títulos e subtítulos, elementos paratextuais mas também todo um conjunto de novos protocolos trazidos pelas novas tecnologias – abreviaturas, comentários e

outros convites à participação do leitor.

A tudo isto acresce que, na relação do texto com a página, é a linha que governa o espaço e que configura os nossos modos de pensar, em particular aqueles que são veiculados pela escrita e pela leitura.

Aprendemos a ler para esquecer que vemos enquanto lemos, ou seja, para transformar um código formal num código semântico, as linhas geométricas que desenham o alfabeto em linhas que veiculam um sentido. O livro é, deste modo, marcado pela idealização; é um objeto mitificado ao qual associamos uma predisposição de interação: a sequencialidade da linha no texto leva-nos a uma certa disciplina do olhar, e essa cadência ou repetição de linhas leva-nos a um certo recolhimento, a uma certa lentidão, solidão, alheamento. Mas o que acontece quando a nossa leitura é interrompida por constantes solicitações, ligações, relações, pontos de fuga à página? Ou quando lemos segundo outro código, ou seja, através da consciência do valor espacial ou material da página? Quando a página exige que seja vista? E o que irrompe quando essa materialidade é destabilizada pelo digital? Se o livro pertence à antiguidade, se a página pré-hipertextual que é inaugurada por *Un coup de dés* pertence à modernidade, como gerimos, hoje, esta discrepância de tempos?

Frequentemente consideramos que ler é estar na linha ou estar alinhado na leitura. “Estar em linha” ou *online* é desalinhar essa leitura. No entanto, sabemos que existe uma resistência latente à escrita enquanto digressão, explorada em discursos que não dependem dos *media*. Em “O resultado: a página como lugar do (hiper)texto ou das operações híbridas de escrita e leitura lineares e não-lineares”, propomos uma arqueologia da página pré-hipertextual, através de um conjunto de exemplos literários onde essa fuga à estabilidade da linha de texto já era utilizada como estratégia consciente de escrita. Procuraremos entender como este conjunto particular de textos evoca, prematuramente, a página como lugar de confluência do texto e do hipertexto, ou, dito por outras palavras, como testa a hipótese de uma conceção holística entre os fenómenos da página na cultura impressa e na cultura digital.

Os exemplos analisados – *Finnegans wake* de James Joyce (1939: 260-308), “2 Pages, 122 words on music and dance” e “Lecture on nothing” de John Cage (1961: 96-7, 109-27), *Glas* de Jacques Derrida (1974) –, de natureza narrativa, negam a linha enquanto estrutura única do texto. Associar as dimensões da leitura com a visualidade é permitir que a escrita torne visível esta digressão. Mas quando desalinhamos a linha,

inevitavelmente tornamo-nos conscientes do vazio da página, do intervalo, do espaço. Que linguagem existe neste vazio?

Estes exemplos revelam-nos que existe uma experiência visual nas entrelinhas, um “segundo texto” que nos proporciona uma outra escrita e uma outra leitura. Ao contrariarem um certo automatismo destas operações, o espaço vazio da página e a interrupção da linha permitem desdobrar a escrita, o abrandamento do que lemos e também uma suspeição sobre o que é afinal ler. A distorção da linha no texto narrativo ou linear evidencia o valor da página enquanto matéria discursiva.

*Página – Livro 3 (Operações: teoria das probabilidades para a convergência da escrita, da leitura e da edição)*, o terceiro volume da componente projetual, parte destas conclusões e aprofunda a exploração dos valores anacrónicos, dos sistemas relacionais e das lógicas indutivas por associação, numa estrutura sequencial.

A edição é entendida no projeto como instigadora das relações entre escrita e leitura. Para testar os efeitos da digressão em estruturas não-lineares, o volume explora o “segundo texto” sugerido pela formatação gráfica e divide-se em páginas pares (que apresentam a escrita para uma leitura) e páginas ímpares (que partem da leitura dos conteúdos das páginas pares, para que desta surja uma escrita tendencialmente fragmentada e em formato de marginália).

Ao examinar como modelos editoriais supostamente lineares subvertem a experiência diacrónica de princípio, meio e fim do livro, este terceiro volume motiva um conjunto de questões: como se gere uma nova economia da edição que opera, em simultâneo, com os valores da imprensa e do digital? Como se posicionam os discursos críticos ou autónomos do design de comunicação perante este ecossistema de produção? E, por último, sendo *Página* uma proposta editorial em contexto académico, como é que a produção académica em design entende e operacionaliza o valor da publicação?

Transportámos estas questões para o último capítulo da componente escrita.

O capítulo “Modelos: a publicação entre as circunstâncias da imprensa e do digital, da academia e da crítica” parte das conclusões extraídas nos três capítulos anteriores para uma leitura da produção editorial na era pós-digital.

Publicar implica uma ação pública que por sua vez emerge de uma economia específica (uma economia com base industrial ou uma economia que procure modelos alternativos ou independentes, para citar polos opostos). É fruto de um conjunto de cir-



cunstâncias e condicionantes, posições ideológicas, possibilidades técnicas e tecnológicas, contextos de produção. Deste modo, concentrar-nos-emos nos processos e modelos da produção editorial – dito por outras palavras, como compreendemos a linha de montagem da edição numa época que tende a diluir as fronteiras entre as suas várias fases de produção – bem como nos efeitos de uma nova ordenação da sua economia.

A cultura digital instaurou tensões na maioria dos processos criativos, em particular nos processos editoriais. O design de comunicação não escapa a este movimento de reconfiguração. Usualmente compreendido no ciclo editorial como um agente de tratamento, organização e representação de conteúdos, tende agora a agir para além da superfície: nas estruturas, nos suportes e no conjunto de relações possíveis entre cultura digital, imprensa e livro.

Por outro lado, a produção editorial, atualmente, é campo frequente de demonstração da autonomia discursiva e crítica do design enquanto disciplina. Perante a crescente valorização da produção editorial nas práticas projetuais do design, a investigação procura reconhecer as suas motivações, estratégias e processos recorrentes.

Apoiar-nos-emos, em particular, na análise de Didi-Huberman (2009) sobre o gesto eminentemente político das práticas criativas de pequena escala quando se colocam como contravalor às grandes forças da indústria cultural. Enquanto derivações das formulações ideológicas da *small press*, entenderemos a produção editorial independente em design na linha genealógica do *big book* (Moura, 2010), que, como em qualquer conflito geracional, exhibe semelhanças e oposições declaradas. Se por um lado ambos os modelos são expressão das ambições de um discurso próprio em design de comunicação, usando os dois a publicação como formato preferencial, por outro, aquilo que denominamos por *small book* pretere a escala e prefere uma contingência de meios e o domínio de um amplo espectro de funções na produção editorial. Veremos, igualmente, como ao demonstrar a preferência pelo suporte impresso estas produções ocultam uma crítica à cultura digital. Por um lado, os princípios das “culturas da rede” são acolhidos como infraestrutura de comunicação e circulação das publicações, por outro, são instigadores de uma apropriação estética e conceptual, seguindo os pressupostos de uma “pós-produção” (Bourriaud, 2005) editorial, onde a ligação entre conteúdos passa a ser tão importante quanto os conteúdos em si.

Por último, transportaremos os efeitos da era pós-digital para os contextos institucionais, em particular os académicos. Veremos como estas transformações se refletem

nos seus modelos editoriais, veículos fundamentais de legitimação e produção do conhecimento científico. Daqui, caminharemos para o campo específico da academia e da produção editorial académica em design. Observaremos como a edição se desloca de último estado da produção académica (como acontece nas publicações ou periódicos, avaliados entre pares, que comunicam a conclusão de processos de investigação ou nas edições-portefólio, que apresentam os resultados da produção académica) para o seu início (onde os processos e modelos editoriais se colocam como problemáticas centrais dos *curricula*). Como efeito deste movimento, verificaremos como a certos modelos editoriais correspondem modelos pedagógicos, ou seja, onde os resultados da produção editorial desempenham um papel essencial na produção, apresentação, avaliação, circulação e comunicação de um pensamento académico.

Os três vetores de investigação extraídos deste capítulo – a hipótese de um campo unificado na produção editorial, publicação e discurso crítico em design, produção editorial académica – são os fundamentos da componente projetual. Página – Livro 4 (*Modelos: x que pode também ser y a caminho de z. Teorema para a compatibilidade da publicação impressa e digital, do discurso académico e crítico*), quarto e último volume do projeto, explora a possibilidade de campo editorial unificado, implementando os princípios editoriais em duas variantes: impressa e digital. Testaremos a constituição de uma “língua franca” ou de um conjunto de pontos comuns e divergentes entre as culturas da imprensa e digital, os discursos críticos e académicos em design de comunicação.





1.

*Página* como contributo à investigação em design  
centrada na prática projetual como processo.



O design desempenha, hoje, um papel essencial no “regime da visibilidade” que define a cultura contemporânea como um todo moldado pela consolidação da cultura visual em esferas não-visuais, ou da configuração formal como prioridade na comunicação dos conceitos e ideias (Winkell, 2012: 212). A prática do design, particularmente aquela que se reveste de uma atitude crítica, torna-se central na produção estética contemporânea.

Se a centralidade dos processos de design na produção estética contemporânea é recorrentemente admitida, o mesmo não acontece quando procuramos enquadrar os princípios e recursos das suas práticas em metodologias de investigação científica próprias. Este debate ocupou uma parte significativa da produção teórica na última década, em publicações e conferências especializadas, mas será razoável afirmar que à ampla expressão do debate encetado, ainda não corresponde um número expressivo de aplicações em teses de doutoramento baseadas em projeto.

Reconhecendo estas constatações, a presente tese pretende ser um contributo ao desenvolvimento da investigação centrada na prática projetual em design<sup>10</sup>. Para tal, desenvolvemos o modelo editorial *Página* aplicando um método interpolado de pesquisa teórica e prática.

---

<sup>10</sup> A expressão “investigação orientada pela prática” varia consoante a disciplina e as questões investigadas. Neste estudo, para corresponder a um esforço de circunscrição disciplinar e cultural, optámos pela denominação “investigação centrada na prática projetual em design”.

### 1.1. *Modelo editorial e método interpolado*

Seguindo uma metodologia orientada pelo projeto, a presente tese centra-se na formulação do modelo editorial *Página* para a produção académica do mestrado em DCNM da FBAUL.

Este modelo editorial, com dimensões empíricas e experimentais, entende os modos contemporâneos da edição através da perspectiva do design, mas não exclusivamente confinável à sua cultura disciplinar.

O primeiro estágio da investigação procurou uma relação prévia entre a situação e a problemática. Posicionando-se perante a produção académica do mestrado de DCNM, a investigação começou, precisamente, com a introdução da problemática da presente tese no programa e enunciados das disciplinas Projeto II e Laboratório II do referido mestrado, no ano letivo de 2010/11<sup>11</sup>. Esta aproximação revelou-se fundamental, ao cumprir três objetivos:

- i) o estudo das dinâmicas educacionais e letivas do mestrado e da sua adequabilidade ao modelo editorial proposto;
- ii) a aplicação preliminar da problemática em contexto académico e a avaliação da sua pertinência no discurso crítico em design;
- iii) a exploração da problemática da investigação pelos discentes<sup>12</sup>, o que permitiu acentuar a componente metaprojetual da tese – a correspondência entre as questões da investigação e os conteúdos da publicação-piloto de *Página*<sup>13</sup> que provêm da produção académica.

A esta fase seguiu-se um aprofundamento da pesquisa em torno da problemática e a análise dos aspectos fundamentais que deram sustentação ao desenvolvimento do projeto através:

- i) da análise contextual da condição do design de comunicação e do texto no tempo depois dos *media* ou na era pós-digital;
- ii) do estudo dos artefactos livro e página como paradigmas da mudança ou de uma negociação continuada entre cultura da imprensa e cultura digital;

---

<sup>11</sup> Ver Anexo 2 (A2/340-357).

<sup>12</sup> Ver a documentação dos seus resultados no Anexo 2 (A2/359-387).

<sup>13</sup> Ou número zero da publicação *Página*, composto pelos volumes *Livro 1*, *Livro 2*, *Livro 3* e *Livro 4* (este último com uma variante impressa e uma variante digital).



iii) do entendimento das operações de escrita, leitura e edição nos espaços (hiper)textuais contemporâneos;

iv) da observação da atual economia da edição e dos efeitos das transformações da produção editorial na era pós-digital; da relação das práticas ou discursos críticos em design com a publicação e destas com a produção editorial académica.

No seguimento destas linhas de orientação, e com o desenvolvimento da pesquisa e crítica de fontes bibliográficas, caracterizámos o estado da arte em quatro capítulos centrais. Das suas conclusões extraímos as orientações conceptuais do modelo editorial e dos seus modos de representação na publicação que aplica o modelo editorial *Página*. Da prática projetual e da sua documentação ou memória partimos para a atualização e prossecução da pesquisa, num processo cíclico de investigação, motivado pela aplicação de um método interpolado, que explicaremos de seguida.

O contributo do design para o conhecimento consiste em identificar uma relação específica entre os meios dialógicos e aqueles que se relacionam com uma *praxis*, nos termos da operação, transformação, configuração, disposição e estratégia (Dilnot, 1998). A distinção tradicional entre investigação e prática começa a tornar-se menos estratificada: a investigação teórica já não é algo que se faz antes ou depois da prática, e ambas admitem uma formulação iterativa, por ressonância – o fazer transforma-se em investigação e a investigação em prática. Deste modo, a presente tese relaciona e integra o conhecimento de várias áreas científicas (entre as quais, as ciências da comunicação, os estudos literários, a edição de texto) e propõe uma produção que possa ser formalizada na prática em design, mas que não ignora as relações necessárias com a teoria.

Um dos maiores desafios desta investigação foi encontrar o método que relacionasse equilibradamente os aspectos da escrita com os da prática projetual, ou, por outras palavras, a escrita que se pode aferir tanto na componente teórica como na prática. Optámos por um procedimento cíclico, por módulos de investigação, compostos por um dos capítulos centrais da investigação (“Contexto”, “Objetos”, “Operações” e “Modelos”), um dos quatro volumes da publicação-piloto *Página* (*Livro 1, 2, 3 e 4*) e respetiva memória da prática (integrada em cada capítulo da componente escrita).

Partindo deste princípio, seguimos um método interpolado (pelos polos da teoria e da prática): ao desenvolvimento e conclusões extraídas de cada capítulo teórico sucede-se um volume da publicação académica, de onde por sua vez se extraem conclusões que dão origem a mais um momento de investigação teórica. Em suma, a dissertação escrita

é instrumental na conceção do projeto, mas o projeto, como laboratório, constrói ele mesmo dados e processos de análise que questionam o que foi desenvolvido na componente escrita.

De um modo natural, o processo projetual critica (e, em limite, altera) o que tinha ficado definido pela forma escrita. Neste sentido, enquadramos a investigação nas noções epistemológicas de projeto como “ciência situada”<sup>14</sup> (Findeli, 2001: 10), onde o inquérito científico é dirigido ao projeto, que, por sua vez, reequaciona o primeiro e vice-versa, num ciclo complexo de ressonância e iteração. Deste modo, a investigação aponta para a diluição dos limites entre teoria e prática, e prefere a categorização de tese composta por componente escrita e por componente artefactual.

O método interpolado igualmente evita que a prática ou a pesquisa teórica sejam suspendidas por um longo período de tempo, um dos motivos apontados por Hockey e Allen-Collison (2000: 6) para a interrupção da prática e consequente adoção de metodologias de investigação mais ortodoxas (adaptadas de outras áreas científicas). À medida que avançamos pelos capítulos e volumes da investigação, a metodologia revisita a problemática, reanalisa-a e sintetiza as soluções pela escrita e pelo projeto. Este interpolar da teoria com a prática impede que a escrita seja simplesmente a documentação ou a memória do que se projetou, e que o projeto não seja um mero produto da investigação teórica.

A investigação, as suas intenções, decisões e processos evoluíram com o decorrer do projeto editorial, e com o levantamento da literatura e a análise e crítica do estado da arte. Por exemplo, o enquadramento contextual que fizemos, apontando uma mudança de paradigma no design de comunicação e do texto através da cultura digital (capítulo “Contexto”), e a ideia do livro e da página como artefactos paradigmáticos desta alteração (no capítulo “Objetos”) estão refletidos no conceito e na configuração editorial do projeto *Página*: convivência de estrutura linear e não-linear, escrita e edição como reflexo de uma cultura da apropriação ou de autoria coletiva. Do processo dos dois primeiros volumes (*Livro 1* e *Livro 2*) extraímos a necessidade de investigar o que significa hoje a escrita, a leitura e a edição, particularmente no que respeita à interrogação dos limites de cada uma destas operações. Por último, a implementação do projeto no contexto académico, a filiação discursiva (e ideológica) e os modos de produção desen-

---

<sup>14</sup> Esta abordagem opõe-se ao entendimento do projeto como “arte ou ciência aplicada” onde o projeto de design é deduzido do conhecimento adquirido pela investigação teórica.

volvidos nos *Livros 1, 2 e 3* (próximos da produção editorial independente) levaram à análise das implicações da autonomia discursiva do design na edição, na sua relação com a publicação académica, tema discutido no capítulo “Modelos”.

Em suma, a componente escrita analisa a problemática e delimita as questões por via teórica, através da leitura crítica da literatura e do estado da arte. As conclusões que daqui extraímos informam a componente prática e sustentam a seleção dos conteúdos de cada volume. De seguida, a investigação evolui para novas orientações de pesquisa motivadas pela prática projetual.

## 1.2. Metodologia de investigação

A problemática da investigação em design, a constituição daquilo que podemos denominar por “conhecimento de design”<sup>15</sup>, gere-se frequentemente pelo dilema da adoção de metodologias desenvolvidas noutras áreas científicas, ou o desenvolvimento de metodologias próprias que reconheçam a qualidade distinta das formas de descoberta e conhecimento em design. O debate intensifica-se quando procuramos circunscrever uma metodologia de investigação orientada pela e para a prática.

Reconhecemos que os problemas que o inquérito científico tem mais dificuldades em expor são precisamente os levantados pela prática: situações e dilemas complexos, incertos, instáveis e únicos, por vezes articulados com sistemas de valor em conflito. Para o inquérito em design, temas como a ética, a validação, a subjetividade e a disseminação exigem novas formas de exposição, discussão e articulação (Marshall e Newton, 2000). Por outro lado, para além da sua adaptação em contextos de investigação artísticos, identificamos uma tendencial “inversão para a prática” nas humanidades e ciências sociais (Borgdorff, 2011: 51). Estas reconhecem, hoje, as potencialidades de uma investigação ancorada em projeto, de natureza performática, para além daquela que se centra exclusivamente no texto.

---

<sup>15</sup> A diferença entre “conhecimento sobre design” e “conhecimento de design” é enunciada por Dilnot (1998) em *The science of uncertainty: the potential contribution of design to knowledge*. O “conhecimento sobre design” resulta da investigação das condições sobre as quais o design opera ou da investigação sobre a ação do design. O “conhecimento de design” é definido pelo conhecimento produzido ou elucidado diretamente pelos processos, meios e fins da ação do design.

Deste enquadramento extraímos as razões para a adoção da metodologia de investigação da presente tese, que, fundamentalmente, considera as práticas e os processos do design como:

- i) interpretativos (Swann, 2002: 50, Franz, 2000) – facto que sai consolidado pelo entendimento do design como epistemologia da prática ou de reflexão na ação, tal como foi defendido por Donald Schön em *The reflective practioner* (1983);
- ii) propositivos – para ser fiel à natureza do design, a investigação deve assumir o seu carácter proposicional<sup>16</sup> e incerto<sup>17</sup> (Dilnot, 1998);
- iii) temporários – todos os artefactos produzidos pelo design são propostas para um tempo (mesmo aqueles que sobrevivem à “edição” da História);
- iv) relevante de uma situação ou problema;
- v) resultado de um planeamento e sistematização com dimensões holísticas, subjetivas ou intuitivas.

Qualquer metodologia de investigação que considere a prática projetual em design deve reconhecer e integrar estas especificidades, que são estruturais na sistematização da investigação e comunicação do conhecimento produzido. A presente tese segue, portanto, uma epistemologia da prática projetual do design, sempre estimulada pelas questões da problemática da investigação. Esta reúne a revisão da literatura essencial e as conclusões que daí advêm com o processo projetual de design.

Em suma, entendemos processo e objeto como discurso (Seago e Dunne, 1999: 15): inquirimos o estado da arte com o intuito de extrair daí uma teoria crítica material do artefacto página. Desta proposição resulta um conhecimento tácito traduzido em dimensões simultaneamente objetivas e subjetivas, seguindo uma metodologia centrada na prática projetual em design como processo, que tem por tema, objeto, contexto e resultado a produção em design.

Daqui extraímos uma conclusão preliminar: qualquer investigação orientada para a prática projetual é um metaprojeto, ao refletir o seu próprio processo e os modos como este se altera ao longo do trabalho de investigação.

---

<sup>16</sup> As proposições são para o design aquilo que a experiência é para a ciência. Em *Ciências do artificial*, Herbert A. Simon (1981: 198) sintetiza as diferenças entre ciência e design: “As ciências naturais ocupam-se de como as coisas são. (...) Por outro lado, ao projecto interessa o que as coisas devem ser, a conceção de artefactos que realizem objectivos.” O design oferece a possibilidade de criar proposições sobre as coisas (“isto pode ser aquilo”, “pode isto ser assim?”) enquanto que a experiência procura a regra ou a referência reguladora que está na origem dos fenómenos (“se isto é assim, então aquilo será...”).

<sup>17</sup> A expressão “ciência do incerto”, introduzida por Dilnot (1998), é utilizada para descrever o design e declara, simultaneamente, a exigência de um desenvolvimento rigoroso do conhecimento e a apreensão de que o design lida com problemas e soluções que não podem ser totalmente descritos objetivamente. A investigação orientada para a prática projetual em design deve ter em conta estas tensões, e centrar-se num esquema sistemático para a investigação enquanto admite níveis de incerteza ou abertura (Rust, Mottram e Till, 2007: 13).

Descrevemos de seguida os aspectos estruturantes ou transversais de *Página*. As memórias documentais de cada *Livro* são reservadas aos respetivos capítulos teóricos<sup>18</sup>.

### 1.3. *Página: programa conceptual e editorial*

*Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (...) o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente (...).*

Roland Barthes (1968: 51-2), “A morte do autor”

*Acabar, encher, reunir, unificar, dir-se-ia ser a exigência fundamental do “legível”, tomado como de um medo obsessivo: o de omitir uma ligação.*

Roland Barthes (1970: 83), *S/Z*

A presente tese de doutoramento consiste no desenvolvimento de um modelo editorial aplicado a uma primeira experiência – o número zero da publicação *Página*. Este projeto utiliza as citações de Barthes em epígrafe como enunciados para a edição, aqui entendida como operação de desenho do espaço coletivo da produção académica do mestrado em DCNM, colocada em contexto por referências literárias e artísticas, históricas e críticas. *Página* propõe-se como espaço editorial de reflexão crítica consagrada ao design de comunicação, entre o legado da cultura da imprensa e a contemporaneidade da cultura digital. Esta pretensão é inscrita tanto pela história da disciplina como pelo diálogo com outros campos do conhecimento. Constituída por volumes temáticos, faz coabitar materiais inéditos (de docentes e alunos) com textos previamente publicados, apropriados e novamente contextualizados em cada nova edição.

---

<sup>18</sup> As memórias documentais são a interpretação e clarificação da relação dinâmica de cada componente da investigação teórica com o processo projetual de cada volume de *Página*. Deste modo, reconhecemos a utilidade da justificação discursiva da investigação, tendo em consideração que sempre existirá um hiato entre aquilo que é experimentação material e discurso verbal.

A investigação entende o design como um campo complexo de produção cultural e de conhecimento. Ao seguir estas intenções, a componente projetual constitui-se como instrumento analítico e interpretativo na exploração de um tema, em contexto académico. Mais do que apresentar o trabalho dos alunos (pressionando a publicação para um tempo de leitura ou atualidade que depende das dinâmicas de um ano letivo), pretende contextualizar essa produção a partir de um tema (cujo interesse escapa a temporalidades circunscritas). Os objetivos centrais do projeto são definidos por um movimento tensional: a publicação reflete a produção académica enquanto procura transcender a academia e a escrita científica ortodoxa, ou seja, procura uma “legibilidade” dentro e fora dos circuitos académicos.

O projeto entende prática e teoria como operações legítimas de intelectualização de um tema. *Página* procura construir um discurso que simultaneamente contextualize a produção académica e a ponha à prova perante outros discursos intelectuais exógenos ao design. Isto é, procura-se compor um tecido intelectual para um inquérito temático, sem forçar conexões explícitas entre design e outras formas de conhecimento, mas considerando as formulações discursivas destas como contributos à discussão ou tema de cada publicação. Todos os contributos (provenientes tanto do design como de outras disciplinas) procuram circunscrever o contexto, os seus conceitos adjacentes, as suas múltiplas formulações, no tempo e no espaço. Como tal, *Página* entende a academia como lugar crítico para a problematização dos campos de conhecimento, enquadrando temas ou assuntos numa perspetiva histórica e sobre os quais se reflete num tempo extenso (em contraponto à velocidade regularmente exigida noutros campos de ação).

A contextualização da produção académica num *corpus* teórico e conceptual ainda dota o objeto editorial de um carácter não-documental. Desta forma, retoma a dinâmica de produção académica como “narrativa” que primeiro reinterpreta narrativas prece-dentes (citamos e referenciamos como modelos de verificação científica) para só depois propor um discurso original.

Ao utilizar a literatura e outros textos ou imagens tangentes ou limítrofes ao discurso de design, *Página* explora as condições latentes e as possíveis relações entre várias manifestações culturais. Expõe, através de um meio fundamental de distribuição do conhecimento – o livro –, as lógicas de circulação e cruzamento do pensamento. Deste modo, admite que o sentido ou conhecimento é sempre produzido através de relações entre partes distintas, e nunca em isolamento, envolvendo a deriva por subje-

tividades intertextuais. Transportar este reconhecimento para o gesto editorial, num contexto académico, implica questionar as relações entre investigação (saber), prática (fazer) e audiência (ver/ler).

A anatomia da página, com as suas convenções tipográficas e paratextuais, é o plano conceptual que governa os critérios editoriais e a apresentação dos conteúdos. Em *Página*, a edição é entendida como princípio criativo e operação fundamental na organização, representação e receção dos conteúdos: está atenta ao conteúdo e à forma, particularmente às contiguidades que podem surgir entre as duas instâncias. Deste modo, a publicação subverte os tempos e valores ortodoxos dos códigos editoriais: em vez de primeiro o conteúdo e depois a forma, as formulações de “texto” e “forma” surgem em paralelo, uma vez que são editadas em simultâneo. Isto implica, ainda e frequentemente, colocar o projeto *Página* em *mise en abyme*: a reapresentação da produção académica, a reedição de outros textos, a página dentro da página.

Tendo por questão fundamental o texto, a sua escrita e a sua leitura nas formulações da página impressa e da página digital, o modelo editorial centra-se ainda nas suas estruturas diferenciais – texto e hipertexto. Voltar a uma aparente dicotomia entre texto e hipertexto pode parecer uma redundância numa época familiarizada com os paradigmas da cultura digital; no entanto, as práticas de leitura contemporâneas mostram-nos como é útil voltarmos a esta dualidade. Por exemplo: nos dispositivos eletrónicos de leitura usamos o ecrã ou a página digital para ler texto de um modo linear. É ainda comum encontrarmos publicações impressas que remetem para estruturas hipertextuais. Por outro lado, nas edições eletrónicas ou digitais, o hipertexto funciona recorrentemente como simples ligação ao exterior, e por consequência, como mecanismo de fuga da página para o ciberespaço – muitas vezes, por associações de lógica questionável perde-se “leitura”, privilegiando-se o desvio, a uma leitura profunda.

Mais do que sublinhar as dialéticas página impressa/digital, estruturas lineares/não-lineares, *Página* propõe diluir os limites impostos – para este modelo editorial, texto é hipertexto, hipertexto é texto. Estas formulações testam-se igualmente por via dos modos de produção e circulação associados às publicações. Composto por quatro volumes, a totalidade é impressa a partir da tecnologia *print on demand* (POD), mas o último, conclusivo, explora a adaptação dos mesmos conteúdos numa versão impressa e numa versão digital, indagando quais as suas afinidades emergentes.

Em síntese, texto e hipertexto são princípios editoriais. Nega-se a clássica e recorrente dicotomia texto/unidade e hipertexto/fragmento e também a noção frequente da edição do hipertexto que encontra nos *links* uma estratégia de deriva ou fuga para outros espaços. Por exemplo, no último volume (digital) o *hiperlink*<sup>19</sup> é uma estrutura de ligação interna, talvez mais próxima das lógicas do volume do livro, uma vez que transporta o leitor para um nível mais profundo de cada conteúdo. Seguimos, deste modo, as propostas dos primeiros trabalhos literários hipertextuais (Michael Joyce, Jay David Bolter, entre outros) que consideraram o *hiperlink* como uma estrutura fundamental da narrativa (fazia-nos avançar no texto em vez de ser canal para o exterior).

Em suma, o projeto segue princípios autorreflexivos ou metaprojetuais: elabora a forma como crítica às suas próprias convenções, ou atua através de uma prática que resulta de um conhecimento profundo do seu modelo.

#### 1.3.1. *Corte, colagem, montagem: a edição de Página sob a forma da antologia ou de sistema relacional*

A edição segue o modelo da literatura de compilação ou florilégio, ao ser uma coletânea de conteúdos provenientes de diversos autores ou de diversas origens.

Enzensberger (1970: 274) diz-nos: “Corte, edição, montagem são técnicas de manipulação consciente, sem as quais o uso dos novos *media* é inconcebível”<sup>20</sup>.

Seguindo este pressuposto, as técnicas de colagem e montagem são entendidas, em *Página*, como estratégias de negociação entre cultura impressa e digital. Na edição dos conteúdos exploram-se os efeitos da deriva, da navegação entre pontos distintos de origem referencial. No mesmo volume, encontramos textos literários ficcionais, ensaios com relação temática mais evidente, imagens ou textos provenientes de pesquisas furtivas em motores de busca, conteúdos provenientes da produção académica do mestrado. Por outras palavras, a edição é aqui entendida como colagem, na aceção de técnica das vanguardas, frequentemente revisitada no estado da arte da edição contemporânea em design ou nas artes visuais. Ao assumir a montagem ou composição dos conteúdos, ao reforçar ou abrir intervalos funcionais entre referentes, o gesto editorial,

---

<sup>19</sup> Fragmentos de texto sublinhado e/ou colorido que permitem a navegação interna e externa à página.

<sup>20</sup> Na versão consultada: “Cutting, editing, dubbing – these are techniques for conscious manipulation without which the use of the new media is inconceivable.”



comummente colocado na sombra ou nas entrelinhas da escrita, manifesta-se de modo mais enfático.

Se em *S/Z*, Barthes (1970) fragmenta o texto numa série de *lexias* ou unidades de leitura, em *Página*, num movimento aparentemente inverso, cada discurso (proveniente das referências críticas ou históricas ou dos projetos académicos) é entendido como uma *lexia*, que posteriormente compõe a unidade de cada publicação. A estratégia editorial ainda utiliza os valores da marginália ou *peripheralia* como possibilidades de desvio, como inscrição de pensamentos laterais ou da leitura da própria edição. Para além dos conteúdos centrais, utilizam-se ainda pequenos textos, citações, legendas, imagens que não se direccionam de um modo totalmente objetivo ao tema central, mas que são importantes contributos para a leitura do programa editorial.

O cruzamento dos textos é legitimado pela publicação, aqui entendida como uma rede de citações (simples ou expandidas). Partimos das teorias da intertextualidade quando estas assumem que o sentido discursivo se constrói entre um texto e todos os outros textos aos quais se refere e relaciona; ou seja, concentrámo-nos na rede de relações textuais, em vez de na autonomia do texto. Podemos assim afirmar que a publicação – a “soma do texto” (Barthes, 1970: 16) – só pode ser entendida enquanto sistema relacional. Neste sentido, privilegiamos os discursos em si, mas também aquilo que os relaciona. É nesta negociação de interesses que se constrói cada edição. Em suma, a edição “escreve” um “texto” que testa a síntese entre diversas vozes e diversos contextos. Ao pretender dotar a publicação dos valores da pluralidade, das múltiplas interpretações, é a edição que coloca os vários “textos” num mesmo espaço, e que, deste modo, declara e potencia as associações entre conteúdos.

Enfatizar um sistema de relações entre conteúdos de natureza distinta implica, por contraponto, considerar o valor do intervalo. Seguimos o método de crítica epistemológica de Warburg e do seu *Der Bilderatlas Mnemosyne*<sup>21</sup>, onde a montagem tem por função revelar as relações (por vezes insuspeitas) entre elementos, admitindo, simultaneamente, o valor do omissso como aquilo que permite que o sistema permanentemente se reconstitua. O intervalo entre conteúdos (ou a negação do “corte invisível” de Griffith, se quisermos reforçar a relação da edição bibliográfica com a edição cinematográfica) estimula a intervenção do leitor e permite-nos indagar analogias entre a

---

<sup>21</sup> Na linhagem de uma crítica epistemológica, podíamos ainda incluir os nomes de Walter Benjamin, em obras como *Imagens de pensamento* (1925-34) ou *Passagenwerk* (1927-40), ou de Theodor Adorno, em “The essay as form” (1958).

edição, a escrita e a leitura. Se do ponto de vista da produção se revisitam técnicas de vanguarda como operações possíveis para a edição, na sua receção, o modelo editorial proposto procura “leitores emancipados”<sup>22</sup>. A antologia é, neste projeto, utilizada como modelo narrativo potencialmente relacional, que permite ao leitor um envolvimento ativo na produção de sentido. A estrutura de conteúdos de *Página*, a composição das suas páginas, o modo de produção dos volumes, a quantidade de referentes concorrem para a criação de um espaço mental que posiciona o leitor entre experiências de leitura lineares e não-lineares.

### *1.3.2. Estrutura fascicular como expressão do método de investigação e programa editorial*

A publicação *Página*, resultado do modelo editorial, é reflexo das condições da investigação e da sua estrutura modular: quatro capítulos centrais, quatro volumes. A divisão da componente prática em volumes (como fascículos expandidos) permite testar a implementação do modelo editorial, gerir variações em função das temáticas adjacentes a cada capítulo, bem como corrigir os problemas ou inconsistências de algumas opções projetuais nos volumes anteriores.

De cada momento teórico extraem-se conceitos-chave, ideias, autores, conteúdos e os princípios que definem as variações de representação editorial<sup>23</sup>. Depois desta delimitação, selecionamos e ordenamos o conjunto de projetos académicos e referências históricas e críticas que se aproximam destas linhas de orientação.

Ao seguir o paradoxo de um todo menor que as suas partes (ou, em limite, da inexistência de um todo) (Latour, 2012: 8), reconhecemos, perante os paradigmas do digital, uma circulação de distintas totalidades, onde já não navegamos do particular para o geral, mas do particular para mais particulares. Esta alteração é antagónica à noção de texto, paradigma de uma suposta totalidade. Se o número zero de *Página* é composto por quatro volumes, podemos entender cada um destes, e cada conteúdo em cada volume, como entidades simples, pontos de vista singulares que somados não formam uma visão panorâmica, mas tão-somente um enquadramento possível sobre cada matéria. Ao fracionar aquilo que poderia ser uma única publicação, sublinhamos

---

<sup>22</sup> Seguindo as propostas de Artaud e Brecht no teatro – o espectador em interação consciente –, ou a tese de Rancière do “Espectador emancipado” (2004).

<sup>23</sup> Os quatro volumes de *Página* partilham um modelo de representação comum, mas cada publicação adequa esse modelo adicionando-lhe um conjunto de variáveis conceptuais e formais.

esta impossibilidade de coesão e admitimos a possibilidade de vários pontos de vista para a mesma problemática (no caso da publicação-piloto, da página enquanto conceito central na relação do design de comunicação com a produção editorial).

Também os conteúdos, enquanto fragmentos, não revelam, imediatamente, coesão temática, sendo esta uma estratégia dupla de legitimação do fragmento enquanto matriz essencial de discurso ou pensamento e de validação do papel da edição como operação urgente para a valorização e relação dos conteúdos.

### *1.3.3. A pluralidade dos géneros de representação, entre edição original e reedição*

Ao advogar a pluralidade dos “textos” mais do que a pluralidade das artes, a multiplicidade de discursos em *Página* revela uma maior preocupação com a representação de um tema, que com a proveniência ou campo de conhecimento dos conteúdos.

Em cada publicação convivem diversas modalidades discursivas – textos (literários, ficção, poesia, ensaio, memórias descritivas projetuais) e imagens (criações artísticas, científicas, de proveniência anónima ou de pesquisas em motores de busca, representações dos projetos académicos).

Para enfatizar o gesto editorial como agregador de conteúdos, como texto que em potência se sobrepõe à escrita de cada conteúdo, sustentamos a ideia de publicação onde o processo de edição já não é o da orientação da escrita, mas o de montagem (com coautoria assumida entre realização e edição, autor e editor).

Cada publicação resulta da negociação ou remistura de realidades distintas, entre reedição e edição original. Em concreto, reeditámos os conteúdos referenciais, ou seja, reutilizámos conteúdos ou colocámos novamente em circulação material preexistente. Podemos dizer ainda que a reedição assume nesta publicação princípios pouco ortodoxos, ao mover os objetos originais para outros contextos, *e.g.*, da literatura para o design. Por implicar a sua manipulação, o reposicionamento dos objetos ou das referências é sempre uma operação ideológica. Recuperámos textos do passado, entendendo-os como esclarecimentos lúcidos do presente, mas também como forma de trazê-los de volta ao debate, numa espécie de manipulação das ordens culturais. Por outro lado, a reedição centra-nos na operação editorial, mais do que na produção de

conteúdos. A edição original reserva-se à produção académica (conteúdos dos discentes e docentes do mestrado de DCNM).

Como vimos, retomámos as técnicas expressivas das vanguardas (colagem e montagem) à luz das mais recentes evoluções trazidas pela cultura digital. Reedição, apropriação, remistura e *sampling* são efeitos da cultura global e de uma sensibilidade pelo coletivo, pela partilha. Enquanto reexame das noções de criação, autoria e originalidade, a reutilização de objetos culturais é um motor recorrente e central nas práticas artísticas contemporâneas (Bourriaud, 2005: 7). Os seus autores colocam-se num jogo permanente entre autoria e citação, como copistas que alteram sucessivamente o manuscrito até o tornar obra própria:

*Um copy artist pode coletar imagens e textos a partir de qualquer (quaisquer) fonte(s), fazê-los deslizar dos seus contextos originais, alterá-los, reformular ou colocá-los num novo contexto; embora a realização da peça seja normalmente fruto de um trabalho intensivo, o produto final pode ser tão simples como um padrão de pensamento*<sup>24</sup> (Henry, 1992: 5).

Esta reescrita da modernidade para a composição de um “padrão de pensamento” é para Bourriaud (2005: 46) a tarefa histórica do início do século XXI que assim redige “não para iniciar do zero ou sobrecarregar-mos com o depósito da história, mas para inventariar e selecionar, usar e fazer *download*”<sup>25</sup>. Estes são, portanto, processos essenciais para percebermos como se extraem novos modelos de produção do caos cultural potenciado pela internet (*idem*: 12).

Em *Página*, esse suposto caos cultural é princípio editorial; a pluralidade e quantidade de referentes que surge em cada volume da publicação procura dar pistas sobre os seus “modos de usar”. Numa aproximação aos hábitos de leitura das páginas digitais, pretende-se que o leitor navegue pelo volume (em vez da usual leitura linear na página impressa) e que adapte este modo de leitura tanto nas versões impressas como na versão digital do último volume da publicação.

Vimos como a utilização de material previamente publicado é, neste projeto, demonstrativo de uma atitude crítica e reflexiva que interroga a produção editorial. A reedição é entendida, não como um revivalismo, mas como forma de potenciar novas

---

<sup>24</sup> No original: “A copy artist can collect images and text from any source(s), slip them from the original contexts, alter them, and reformulate or place them in a new context, although the making of the piece is usually labor-intensive, the end product can be as seamless as a thought pattern.”

<sup>25</sup> Na versão consultada: “To rewrite modernity is the historical task of this early twenty-first century: not to start at zero or find oneself encumbered by the storehouse of history, but to inventory and select, to use and download.”

interpretações e análises das práticas contemporâneas de apropriação, remistura e *sampling* (traduções das práticas de edição musical para outros campos da arte). Assim, podemos dizer que, antes da sua reunificação em cada publicação, os conteúdos são entendidos como *samples* (fragmentos textuais ou textos completos, imagens ou sequências de imagens, projetos acadêmicos). Também o editorial é revelador deste princípio.

#### 1.3.4. *O editorial como exercício máximo de edição*

O editorial, primeira manifestação das intenções editoriais, é a expressão da operação de leitura dos conteúdos de cada volume, como uma colagem ou composição de fragmentos, de *samples*, para a consolidação de uma unidade – a publicação. Em certa medida, o editorial posiciona o editor como figura que inverte a cadeia natural de produção e recepção da escrita – é primeiro leitor, para mais tarde, a partir dessa leitura, exercer uma escrita.

Seguindo estas intenções, o editorial filia-se numa tipologia de leitura – o comentário ou marginália – e segue Barthes (1970: 19) quando este nos diz:

*O comentário, baseado na afirmação do plural, não se poderá realizar “respeitando” o texto: o texto tutor será continuamente intervalado, interrompido sem qualquer consideração pelas suas divisões naturais (sintáticas, retóricas, anedóticas); o inventário, a explicação e a digressão poderão instalar-se a meio do “suspense”, separar o predicado e o complemento, ou o nome e o atributo; o trabalho do comentário, a partir do momento em que se subtrai a toda a ideologia da totalidade, consiste precisamente em “maltratar” o texto, em “cortar-lhe a fala”.*

Cada editorial de *Página* é comentário ou síntese dos conteúdos (à semelhança de um editorial convencional) mas é, explicitamente, resultado e “imagem” do esforço de leitura que tenta relacionar frações de discursos distintos. Os conteúdos originais são convertidos em amostras (*samples*) ou *lexias*; o texto resulta da soma desses fragmentos. Os conteúdos de cada volume são indexados por um sistema de codificação das entradas – notas ao expoente que emergem do texto principal e catalogam a proveniência bibliográfica de cada segmento. Este sistema procura tornar visível o processo de edição como princípio compositivo.

O texto, como resultado deste processo, encontra-se entre índice (versão impressa), portal (versão digital) e editorial; evidencia as relações entre conteúdos, mas também a dificuldade de, enquanto mancha de texto uniforme, ser a expressão de um sistema relacional. Neste sentido, gera uma imediata ambiguidade: aparenta uma morfologia linear, mas a sua função aproxima-se da rede, cujos nós são citações ou sínteses das leituras que nos remetem para os conteúdos originais. Deste modo assume uma configuração premeditadamente ambígua entre texto e hipertexto.

O editorial é então a soma possível das marcas e comentários de leitura do editor. Se são os conteúdos preliminares que dão origem ao editorial, a publicação (como resultado de uma operação de ordenação posterior) é como um texto expandido do editorial. Em suma, o editorial é a declaração dos conteúdos (seguindo a sua função ortodoxa) a partir de uma evocação literal dos mesmos; como uma base de dados dos conteúdos da publicação, cumpre a expectativa de Bolter (1991: 6):

*Cada base de dados constitui um texto potencial de grande proporção e complexidade: oferece milhões de combinações de artigos ou passagens para que algum leitor os possa solicitar (...). Nenhum leitor examina cada entrada nessa base de dados; em vez disso, procura as frases apropriadas e recupera apenas as passagens que satisfazem a sua pesquisa. O leitor evoca o seu próprio texto fora da rede, e cada texto pertence a um leitor e a um ato particular de leitura<sup>26</sup>.*

Neste sentido, o editorial cumpre uma função didática e é a primeira instrução dada ao leitor para que navegue livremente pelos conteúdos de cada volume.

Como um portal para cada publicação, é o editorial que constrói a ponte entre as versões impressas e a versão digital. Na variante digital, que em *Página* se restringe ao último volume, o editorial é convertido em página de abertura (ou *homepage*), único caminho de acesso aos restantes conteúdos da publicação.

Usualmente, a capa é mais do que a superfície onde figura o título de um livro – é a sua primeira identidade. Ao ser expressão maior da identidade editorial, atribuímos a este espaço responsável pela primeira identidade do livro, o editorial, que se desenvolve posteriormente nas primeiras páginas e se conclui na contracapa da publicação. Esta perturbação das tipologias normativas do volume do livro declara o editorial como invólucro ou síntese da publicação e como manifesto das intenções centrais do projeto,

---

<sup>26</sup> No original: “Each such database constitutes a potential text of vast proportion and complexity: it offers millions of combinations of articles or passages that some reader might at some time request. No one reader examines every entry in such a database; instead the reader searches for appropriate phrases and retrieves only those passages that satisfy the search. The reader calls forth his or her own text out of the network, and each such text belongs to one reader and one particular act of reading.”

fazendo convergir a totalidade das ações e conteúdos para o gesto (visível) da edição. Nos volumes impressos, ao colocar o editorial na capa, declaramos que estamos perante uma publicação fascicular, no pressuposto de que a obra fasciculada não tem capa.

### 1.3.5. *Índice como estrutura crítica editorial*

O índice, neste projeto, explora as convenções desta organização paratextual da edição e, para tal, testa as suas modalidades: o índice enquanto estrutura que revela a sequência dos conteúdos, o índice onomástico, o índice lógico.

Perante uma edição que se assume como um tecido de várias vozes, plural na natureza, temporalidade e autoria dos conteúdos, mas também dos seus modelos de representação e *media*, indexar é uma operação essencial. Sendo *Página* composta por quatro volumes impressos e um digital, uma das questões essenciais passou por examinar a utilidade do índice num sistema hipertextual. Na página digital *online*, este modelo paratextual é desadequado e converte-se em menu. Sendo um dos desafios deste projeto o de encontrar uma “língua franca” para a página, tivemos obrigatoriamente de encontrar outros modelos de índice.

Ao relermos o índice lógico de *S/Z* (Barthes, 1970: 191-6) traçámos a hipótese de transpor a sua função de síntese (como uma leitura “na diagonal” do livro) para o editorial das publicações impressas e digital. Neste sentido, o editorial de *Página* também se oferece como um índice ou entrada na publicação: ao identificar os autores presentes em cada publicação pela sua sigla, é, igualmente, um índice onomástico simples. Na badana da capa de cada volume impresso (“Lista genealógica editorial”) encontramos a lista que descodifica a sigla de cada autor.

Na contracapa de cada volume, encontramos o índice convencional. A sua localização no espaço que encerra a leitura, o seu peso tipográfico na página, exprimem o desejo de este se oferecer como última tentativa de organização da edição, preservando a liberdade de cada leitor e dos seus próprios modelos de indexação.

### 1.3.6. *Conteúdos: tipologias e sistema relacional*

Os conteúdos decorrem da produção académica (resultado de cada ano curricular do mestrado de DCNM) e da análise de referências críticas e/ou históricas (recuperadas da investigação teórica ou adicionadas posteriormente tendo em conta a sua relevância perante os restantes conteúdos ou variante temática).

O primeiro mote editorial é contextualizar a nível temático e referencial a produção académica do mestrado de DCNM. Para tal, enquadrámos os conteúdos provenientes dos projetos dos discentes com um conjunto de obras ou textos de autores seminais. Procurou-se inscrever a produção académica numa rede de sinais e significados análogos, em vez de a considerar como autónoma ou original.

O maior desafio da edição passou por encontrar a intersecção entre inumeráveis fluxos de produção criativa e crítica. Neste sentido, seguimos a análise de Bourriaud (2005: 18), que afirma que os artistas ou outros produtores culturais contemporâneos programam formas (mais do que as produzem):

*As atividades dos DJ, dos web surfers e dos artistas da pós-produção implicam uma configuração semelhante de conhecimento, caracterizada pela invenção de percursos através da cultura. Os três são “semionautas” que produzem caminhos originais através de sinais<sup>27</sup>.*

Entendemos o editor como “semionauta” que imagina as relações entre objetos díspares, produzindo novas cartografias do conhecimento. Isto leva-nos a que parte dos valores de autoria se transfiram, neste projeto, para o gesto editorial.

Os conteúdos determinam-se entre analogias e diferenças, como expressão da(s) influência(s) e da contra-argumentação; com estes princípios construímos um sistema de referenciação (através da recuperação de discursos previamente editados) e de integração (pela publicação de novas reflexões trazidas pela produção académica). Convertemos o processo académico em forma editorial, refletindo nesta a permeabilidade do projeto em design às referências críticas ou históricas (como se voltássemos a posicionar os novos discursos diante dos conteúdos ou princípios teóricos que lhes deram origem).

---

<sup>27</sup> Na versão consultada: “The activities of DJs, Web surfers, and postproduction artists imply a similar configuration of knowledge, which is characterized by the invention of paths through culture. All three are ‘semionauts’ who produce original pathways through signs.”



Ao combinar princípios históricos e críticos na definição editorial, *Página* é um contributo para a análise dos modos como o design opera dentro das condições do seu tempo. A isto somam-se os contributos fundamentais dos textos e referências históricas que, ao desmistificar o sentido de atualidade, contribuem para um entendimento mais aprofundado dos fenómenos ou processos.

O número zero implementa o modelo editorial e segue a temática do ano letivo 2010/11 – a página como espaço de negociação entre cultura impressa e cultura digital.

*Página* é constituída por três tipos de conteúdos: textos (que expõem pela teoria ou pelo signo puramente verbal alguns dos fundamentos essenciais do tema “página”), textos-objeto e objetos-texto (estes dois últimos questionam os limites do signo verbal e visual, entre forma como conteúdo e conteúdo como forma). Estas três tipologias referenciais englobam obras ou autores fundamentais na gestão das confluências entre página impressa e página digital. Deste modo, circunscrevemos uma possível genealogia da página como lugar ambivalente entre escrita/leitura impressa e eletrónica, por via dos discursos verbal e visual. Considerar a página como objeto e tema é, sobretudo, equacionar a especificidade de um espaço e o modo como este pode ser traduzido ou transportado para outros espaços, processos ou códigos. As obras selecionadas são exemplares desta demonstração da página como espaço essencial de construção da linguagem.

Na primeira das três categorias referenciais – textos –, selecionámos obras compostas apenas por signos verbais, cuja argumentação é essencial para o entendimento da página que antes de ser estruturalmente hipertextual já reivindicava potencialidades não-lineares de escrita e leitura<sup>28</sup>, ou cuja retórica simplesmente se coaduna com os princípios temáticos de *Página*<sup>29</sup>.

A escrita é sempre composta por dois níveis de significação, simultaneamente objeto e ato, um signo e uma base de significação, uma coisa em si e qualquer coisa por vir, uma produção e um processo, a inscrição e a atividade que inscreve (Drucker, 1997: 57). Os textos-objeto formalizam ou evidenciam esta natureza dual ou binária do texto e

---

<sup>28</sup> Como são exemplo: o “Índice lógico”, de Roland Barthes (1970), ou os índices de *Writing space: the computer, hypertext, and the history of writing* e *Writing space: computers, hypertext, and the remediation of print*, de Jay David Bolter (1991 e 2001, respetivamente) (*Livro 1 – Contexto*), “Exame da obra de Herbert Quain”, de Jorge Luis Borges (1941), e as entradas da *Encyclopaedia acephalica*, editada por George Bataille (1936-39) (*Livro 4 – Modelos*).

<sup>29</sup> Como são exemplo: “The end of the line”, de Jay David Bolter (1991) (*Livro 1 – Contexto*), “Books without pages”, de Nicholas Negroponte (1978), “Livro primeiro — II. Isto há-de matar aquilo”, de Victor Hugo (1831), *O livro por vir*, de Maurice Blanchot (1959) (*Livro 2 – Objetos*); “De la edición como género literario”, de Roberto Calasso (2004) (*Livro 3 – Operações*); “Introdução” de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de Gilles Deleuze & Félix Guattari (1980), “Post-digital print: a future scenario”, de Alessandro Ludovico (2012) (*Livro 4 – Modelos*).

são obras literárias onde tipografia e composição (*layout*) são condições essenciais para o entendimento do discurso. Nestes exemplos, o espaço da página colabora com o poder das palavras na construção de sentido e coloca a escrita como dualidade visível – entre *imago* (a forma da letra, os espaços entre letras e palavras, a composição do texto na página) e *logos* (o conteúdo linguístico do texto). Como critérios de seleção para este corpo contextual procurámos ambivalências entre: texto/hipertexto, página estática/dinâmica, leitura linear/multilinear ou não-linear<sup>30</sup>.

Por último, os objetos-texto revelam aproximações das artes visuais aos valores da textualidade, ou seja, falamos de obras onde a linguagem é o motor principal da representação, onde a escrita serve como material primário. Nesta tipologia interessa-nos particularmente os registos artísticos que jogam com a linguagem como estrutura conceptual, temporal e material, ou os artistas que transportam as formas convencionais (tendencialmente neutras) da escrita para estruturas conceptuais, materiais e subjetivas<sup>31</sup>.

Quanto aos projetos provenientes da produção académica, privilegiámos os conteúdos às representações dos objetos. Isto deve-se a dois motivos: por um lado, o modelo de publicação, como portefólio ou síntese, já havia sido desenvolvido em dois momentos anteriores (publicação *Feedback: it is black or white – OpenDay’11*<sup>32</sup> e catálogo *DES/GN:FBAUL 2011 – Exposição final de alunos*<sup>33</sup>, ambos de 2011), por outro, interessava-nos providenciar uma leitura mais densa das propostas dos discentes, análoga às referências históricas ou críticas. Veremos, mais tarde, como o projeto gráfico se compromete na execução deste princípio.

Em suma, cada publicação é composta por duas naturezas essenciais de conteúdos: as referências críticas e/ou históricas e a produção académica do mestrado de DCNM. Deste modo, cruzam-se pela edição os discursos legitimados com as construções pela primeira vez disponíveis à discussão pública. Nesse sentido, cada publicação é um movimento de opostos e também uma negociação entre a voracidade do novo e a permanência do “já dito” – tema relevante, tendo em conta que o livro é tido como um dos

---

<sup>30</sup> Como são exemplo: as páginas do jornal *Le Figaro* (1897), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé (1914) (*Livro 1 – Contexto*); “The page”, de George Perec (1974), *Le livre*, de Stéphane Mallarmé (finais do século XIX) (*Livro 2 – Objetos*); *Finnegans wake*, de James Joyce (1939), “Roland Barthes e Robert Musil”, de Gonçalo M. Tavares (2004), “Lecture on nothing” e “2 pages, 122 words on music and dance”, de John Cage (1961), “O que sobrou de um Rembrandt rasgado em quadradinhos muito perfeitos, que foi pela retrete abaixo”, de Jean Genet (1967) (*Livro 3 – Operações*); “Nota e digressão”, de Paul Valéry (1895), *Expanded education for the paperless society*, de Nam June Paik (1970) (*Livro 4 – Modelos*).

<sup>31</sup> Como são exemplo: *Exercise*, de George Brecht (1963), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Marcel Broodthaers (1969), *Image/Text* de Ian Wallace (1979) (“Contexto”; *Livro 1*); *Word event EXIT* de George Brecht (1961) (“Objetos”; *Livro 2*).

<sup>32</sup> Ver Anexo 2 (A2/359-377).

<sup>33</sup> Ver Anexo 2 (A2/379-387).

modelos preferenciais para uma suposta permanência do discurso, mas também como o veículo pelo qual se impõe, pela via comercial, a obsolescência dos discursos. Barthes (1970: 20) recorda-nos as implicações políticas ou ideológicas implícitas neste pressuposto:

*A releitura, operação contrária aos hábitos comerciais e ideológicos da nossa sociedade – que recomenda que se “abandone” a história depois de consumida (“devorada”), para que se possa passar logo para uma outra história, comprar outro livro – e que só é tolerada em certas categorias marginais de leitores, é proposta aqui logo de início, pois só ela pode salvar o texto da repetição (aqueles que desprezam a releitura sujeitam-se a ler a mesma história em toda a parte) na sua diversidade e no seu plural: afasta-o da cronologia interna (“isto passa-se antes ou depois daquilo”) e reencontra um tempo mítico (sem antes nem depois) (...).*

Em suma, para através da releitura salvar o texto da repetição, cada publicação escreve o seu texto a partir da montagem de textos prévios e textos originais.

### 1.3.7. *A função do projeto gráfico na equalização da edição*

Uma das funções editoriais que propomos passa por reativar, questionar, voltar a contextualizar e, por fim, relacionar os conteúdos através da edição (aqui entendida enquanto gestão e organização de conteúdos e enquanto forma). Para tal, a edição como exercício procura tangentes ou cruzamentos entre produções prévias (referências críticas ou históricas, reeditadas, previamente debatidas) e a produção académica contemporânea, discutida apenas no âmbito da universidade.

O projeto gráfico de *Página* operou o nivelamento, *i.e.*, permitiu equalizar a origem dos conteúdos sem a pretensão de os fazer equivaler. A formatação uniforme do texto, seguindo uma grelha tipográfica estável, oferece uma visão coletiva da produção académica e do contexto referencial. Esta estratégia sublinha ainda a produção académica como uma operação, do pessoal ao coletivo, e como uma unidade, constituída por discursos que se “citam” ou referenciam mutuamente.

Pela implementação da grelha negamos o fac-símile como modelo de representação. No entanto, por vezes, os conteúdos surgem como páginas dentro de páginas (*myse en abyme*), quando se pretende sublinhar a qualidade do espaço da página original, ou seja, citamos o espaço ou a página como poética de uma forma que também é discurso.

Em suma, os princípios editoriais ganham expressão pela sua configuração formal na página; é esta que cartografa as relações e nivela o espaço e o tempo dos conteúdos. Nesta publicação, o design não é o último agente editorial, que surge depois das decisões convencionais de autoria e edição; é, também ele, um processo de escrita, edição e investigação.

### 1.3.8. *Princípios essenciais para edições futuras*

Mais do que documentar a produção académica, *Página* pretende colocá-la em contexto (perante um tema, autores, textos, outros projetos). É tanto um modo de apresentação da produção, como um instrumento de investigação (como um seminário editado ou sebenta).

Através de testemunhos históricos, procuram-se as questões da atualidade ou, dito de outro modo, a atualização do passado que reflete sobre as condições do presente. Os projetos decorrentes da produção académica posicionam-se neste reconhecimento e aproximam-se do seu próprio inquérito. É também através da possibilidade de ressonância entre os textos e os autores do passado e a prática projetual atual que se reforça a importância da teoria e da prática na investigação em design. Por outras palavras, o projeto pretende que a produção académica entre em diálogo com o conhecimento de outras áreas de produção cultural. Neste sentido, cada volume produz um vocabulário que não se restringe a um campo ou disciplina específicos.

Motivado por uma abordagem metaprojetual, cada tema da publicação *Página* é revertido em princípio projetual, com a sua lógica e identidade, sem formato preconcebido (permitindo que cada formato se adapte ao tema e vice-versa). Se o número zero procura questionar os limites da página nas suas formulações impressas e digitais, concluindo com a aplicação direta da publicação em ambos os *media*, os números seguintes poderão optar por outras estratégias ou suportes.

No entanto, na aplicação futura do modelo editorial será essencial garantir a continuidade dos seguintes princípios: o método de escrita do editorial (como exercício de edição de cada volume e tal como descrito no ponto 1.3.4.) e a sua disposição na capa, primeiras páginas e contracapa; o diálogo entre referentes históricos e críticos com a produção académica; a sua natureza temática; a preocupação em tornar visível ou deixar intuir o gesto editorial de cada publicação. Deste modo, independentemente das estra-

tégias pontuais e próprias de cada volume (variações estas que já foram testadas ao longo dos quatro volumes da publicação-piloto e cujo espectro de possibilidades é ainda amplo) será garantida a identidade editorial de *Página*.

Resta-nos apenas sugerir, para uma maior compreensão do modelo editorial proposto e de acordo com o método de investigação interpolado descrito anteriormente, uma leitura cruzada das conclusões de cada capítulo teórico da tese com os resultados de cada volume prático e da sua respetiva memória documental (e assim sucessivamente até à conclusão final).



2.

CONTEXTO:

condições contemporâneas do design de comunicação e do texto, depois dos *media*





Em muitos aspectos, as disciplinas, como as profissões, são proposições do século XIX e correspondem, em certos regimes dos *media*, a modos específicos de organização e disseminação do conhecimento. No início do século XX, os *media* técnicos como o filme, a rádio e a televisão produziam um sistema novo de signos que daria origem à explosão dos processos baseados nos *media*. Como demonstra a sua usual nomeação, o design gráfico ficou inevitavelmente ligado aos meios de produção gráfica, à imprensa. A posição que o livro ocupa na cultura projetual do design gráfico, como um dos seus objetos paradigmáticos, é disto igualmente um claro exemplo. Mas o que acontece quando a hegemonia da imprensa é colocada em causa pelos novos *media*? Como é que o design posiciona a sua cultura e os seus modos de conhecimento específicos perante as formulações da cultura digital? Como são revertidos estes novos valores para a página? Num “tempo depois dos *media*” e longe das utopias e distopias anunciadas pelo advento do digital, este primeiro eixo de investigação circunscreve aspectos fundamentais da relação do design de comunicação com a cultura digital, bem como o modo como esta condiciona ou expande o discurso contemporâneo de design.

Num segundo momento, deslocaremos a ênfase dos *media* para o texto, aqui entendido como estrutura discursiva e matéria fundamental à página que investigamos – a página como espaço significativo da escrita, da leitura e da edição e como lugar recorrente de uma escrita própria do design de comunicação, que ganha forma, frequentemente, na publicação.

No final deste capítulo teórico fechamos este ciclo de investigação retomando o efeito dos *media* já não sobre a disciplina – o design de comunicação –, mas agora sobre a matéria – o texto. Circunscreveremos o quadro histórico, teórico e conceptual que nos leva à fragmentação do texto, às hipóteses não-lineares, à diluição dos limites autor/leitor, ao conhecimento coletivo e aos seus modelos de escrita; enquadramento este que exploraremos na primeira publicação (*Página – Livro I*).

## 2.1. O papel da cultura digital na reconfiguração do design de comunicação

No ensaio “Design research and the new learning”, Buchanan (2001: 10) sublinha a passagem do “design operativo” para o “design semântico” como uma revolução matricial na ordem do design. Esta alteração transporta-nos dos fundamentos da lógica e da gramática para a retórica e a dialética, da urgência pelo domínio da sintaxe dos símbolos visuais para a ordenação de sistemas significantes. O design gráfico, que pela sua nomeação subentende uma aproximação elementar ao *medium* de representação gráfica, com a introdução dos novos *media*, reconhece a comunicação como a questão central da disciplina. Desde o desenvolvimento dos *media* na “era da reprodutibilidade técnica” até aos novos *media* eletrónicos e em convergência acelerada, a ênfase desloca-se do produto (quer seja objeto industrial ou visual) para as economias dos sistemas de informação.

O contexto contemporâneo reflete a passagem do design como “dador de forma” (*formgeber*) para intérprete de uma realidade dinâmica. O que Miranda (2004) nomeia de “pressão para um design total” é, então, a libertação do design relativamente aos objetos e o caminho para o desenho das experiências. Do objeto, como último e mais importante *output*, passámos aos sistemas e à valorização do processo; da criação da identidade estática, finita, passámos ao desenho da experiência; da figura do público passivo, evoluímos para a do utilizador participante que acede e cria estratégias de escrita com os sistemas utilizados.

Tudo isto nos leva a concluir que a ideia convencional do design como resposta às exigências da revolução industrial revela-se, hoje, insuficiente. Situado na confluência da arte com a ciência, o design é exemplo de permeabilidade da criação artística na vida quotidiana. Procuraremos entender como, ao traduzir as revoluções tecnológicas e científicas nos objetos que nos são próximos e com os quais construímos a nossa interação social, o design se assume como ponte entre a abstração da informação e as exigências tangíveis da vida real.

Na conferência inaugural do projeto de investigação sobre comunicação na idade digital<sup>34</sup>, Cramer (2009: 7) começa por definir comunicação como a criação de uma comunidade ou comunalidade, *i.e.*, o estabelecimento daquilo que é comum e partilhável, independentemente do número de indivíduos envolvidos no processo e da sua posição social. Esta definição leva-nos, frequentemente, ao entendimento do ato de “comunicar” como equivalente a publicar em *mass media*. Mas as mudanças recentes na tecnologia dos *media* equacionam radicalmente as fronteiras entre *mass media* e comunicação pessoal (ou os *mass media* de participação individual). Se os efeitos desta transformação pareciam pouco tangíveis<sup>35</sup>, as consequências práticas no design de comunicação foram imediatas e radicais. Para Cramer (*idem*: 28), os designers do futuro terão de trabalhar os *media* analógicos e digitais, pessoais e de massa, não como contradições, mas como campos de tensão produtiva.

Fruto desta condição, os padrões que hoje se reconhecem no discurso do design revelam complexidade, conhecimento transdisciplinar e uma urgência por contextos de investigação que procuram desafiar a natureza dos processos de comunicação.

Para Cruz (2005: 485) o design ocupa uma centralidade na cultura digital apenas comparável à escrita na cultura da literacia:

*O design é a disciplina que assiste hoje toda a cultura (...) na tarefa de conferir um mínimo de estabilidade e de tipologia (de forma) ao universo sem sentido do digital, que é, ao mesmo tempo, um universo extremamente plástico, mutante e híbrido. (...) Ele [o design] testemunha, talvez melhor do que qualquer outra prática comunicacional dos dias de hoje, o quanto as injunções entre comunicação, arte e estética são centrais à racionalidade comunicacional e o quanto necessitam, por isso, de uma reflexão estratégica e crítica.*

Ao acompanhar aquilo que Lunenfeld (2005) descreve como a “emergência dos intelectuais visuais”, a era do “design total” (Cruz, 2002) revela como a consolidação do design na cultura contemporânea assume um carácter expansivo e imperativo. Para além de processo que medeia problema e solução, ou serviço de elevação estética e funcional, a imposição do design à cultura liga-se antes “à obrigatoriedade de projetar, construir e dar sentido a um verdadeiro novo espaço cultural imposto pela comunicação e,

---

<sup>34</sup> “Communication in a digital age” (2009-11), Piet Zwart Institute/Willem de Kooning Academy Rotterdam University.

<sup>35</sup> O texto a que nos referimos, “Snake rituals and switching circuits: the blurring lines between mass and personal communication, ‘old’ and ‘new’ media”, foi escrito dois anos antes das demonstrações tangíveis do poder dos sistemas de comunicação pessoal – as revoluções populares no Médio Oriente, ou as manifestações civis “Occupy” em espaços públicos no mundo ocidental, que reequacionam os métodos de intervenção democrática do cidadão nos assuntos do Estado e nas decisões governamentais mundiais.

sobretudo, pelas novas tecnologias da informação” (Cruz, 2005: 485).

Como resposta às exigências culturais para a construção de sentido na emergente “sociedade de informação”, Krippendorff (2006) propõe uma nova ciência para o design – a “semântica do design”. Ao entender o design como operação que dota de sentido os artefactos, o autor conclui que os humanos não agem sobre as qualidades físicas das coisas, forma, estrutura e função, mas sobre o que estas significam, ou seja, os sentidos culturais e individuais que lhes são atribuídos. Do significado somos conduzidos à interpretação, confrontando o objeto com a linguagem dos signos. Ora, a transformação dos objetos em signos foi amplamente acelerada pela difusão dos computadores. Quando todos os artefactos digitalizados são “escritos” a partir da mesma linguagem ou código, as definições de hermenêutica e semiótica infiltram-se profundamente na própria definição de materialidade, ou, dito de outro modo, a matéria é absorvida em significado (Latour, 2008: 4).

Na relação do design com a cultura digital avaliamos, principalmente, as consequências culturais e sociais da tecnologia nos processos, padrões de comportamento humano, formas de pensamento, organização e ação – os efeitos de ressonância entre tecnologia e cultura. Lunenfeld (2004) analisa três momentos fundamentais no estabelecimento da relação dos novos *media* com o design de comunicação. No primeiro, o design funcionava como uma prática transversal e acessível a todos, possível graças à emergência do *desktop publishing* e do *design it yourself*. Num segundo momento, mais estável, caminhamos da nova utopia económica das tecnologias da informação, para a estabilidade e realidade das tecnologias da informação moldadas pelas práticas criativas da comunicação. Esta alteração percorre os anos 90, ainda pautados por um fascínio pelas novas infraestruturas da comunicação, até ao início do século XXI, onde se reforça a importância do contexto e do discurso, e da relação forma/conteúdo (ou, por outras palavras, todas as ambiguidades úteis entre as duas instâncias – forma é conteúdo, conteúdo é forma). Perdido o folgo da novidade, no último momento, vivemos a desmistificação dos *media*. As possibilidades técnicas do digital integram-se num processo contínuo e num ecossistema complexo de comunicação.

No entanto, há efetivamente algo que desloca o momento contemporâneo dos seus precedentes. Pela primeira vez, as relações sociais inerentes às formas simbólicas e de comunicação são objetificadas na própria tecnologia:

(...) *design e produção são uma e a mesma coisa, o efeito do mesmo “digital-*

*script” (...). A construção é um momento do design. Mas este processo só é possível pela maneira como o design e as tecnologias digitais se reflectem especularmente, como se fossem duas faces da mesma moeda (Miranda, 2004).*

Isto leva-nos a concluir que a transformação fundamental nos processos e discursos de design tem menor relevância perante a denominada *desktop publishing revolution* (quando o designer introduz os sistemas computacionais na conceção dos artefactos de comunicação), adquirindo real expressão aquando da integração total do digital nos processos e discursos do design (conceção, produção, implementação, distribuição, fruição ou consumo). Neste sentido, entendemos o design de comunicação no enquadramento alargado da cultura digital como resultado de um contexto pós-industrial que possibilita que *medium*, discurso e forma se construam a partir das particularidades específicas de uma mesma linguagem ou código (o binário), independentemente de uma concretização física ou digital. Quando opera sobre o “material sem qualidades” (Löwgren e Stolterman, 2007: 3) ou o “material do imaterial” (Gisler e Müller, 2005: 195), o design envolve-se nos processos de transferência e ressonância entre os mundos virtual e real. Se é certo que “o tectónico transmigra do mundo para o ciberespaço” (Miranda, 2004), hoje o movimento acontece também no sentido oposto. Já não existe uma realidade virtual – apenas um conjunto de procedimentos comuns, por vezes quotidianos, que constrói um mesmo espaço social.

## 2.2. *Dos media ao texto: o exemplo seminal de Un coup de dés*

“A máquina é sempre social antes de técnica”<sup>36</sup>. A partir desta enunciação de Gilles Deleuze (1977 *apud* Gere, 2002: 13), Gere posiciona a cultura digital como mecanismo que seleciona ou legitima os elementos técnicos, e define e acompanha os modos de pensar e de fazer em cada tecnologia, tornando possível o seu desenvolvimento. Os *media* são agentes sociais, consequência de uma evolução contínua na nossa história. De facto, o presente é pautado por uma alteração de ênfase, das infraestruturas da comunicação (problema central dos anos 90) para os interesses mais abrangentes sobre a forma e o conteúdo do que se comunica. Esta deslocação de interesses é, no entender de Lunenfeld (2004), sinal da maturidade dos *media*. Como consequência, assistimos à abolição de territórios de confronto (como as dicotomias real/virtual, analógico/digital, estruturalistas/designers, transparência/reflexo, informação/estética, tecnologia/cultura) e à criação de ecossistemas de convivência das supostas dialéticas da cultura digital. As aceções de materialidade são igualmente questionadas:

*(...) design digital é material no sentido em que os produtos, tal como as aplicações de computador e web sites, são materiais que circulam e fazem a diferença no nosso mundo social*<sup>37</sup> (Bolter e Gromala, 2003: 115).

Em suma, estamos mais longe do determinismo tecnológico ou de uma “mística dos *media*”, que Enzensberger (1970: 271) criticava por dissolver quaisquer problemas políticos e revelar-se “ideologicamente estéril”. Hoje, os *media* são reconhecidos agentes políticos precisamente porque participam nos gestos mais simples do quotidiano. Longe da utopia do ciberespaço, como lugar de fuga à materialidade ou de reconstrução de identidades virtuais, atualmente, a cultura digital é entendida como mais uma extensão da nossa cultura, e a tecnologia é mais uma forma de manifestação das assunções culturais, sociais e políticas na esfera pública.

Através destas proposições e de forma a reforçarmos a orientação da investigação para os espaços de negociação, mais do que para os de revolução ou rutura<sup>38</sup>, deslocámos o estudo da infraestrutura (os *media*) para a matéria ou conteúdo (o texto). Depois da luta de primazia dos *media* (construída por argumentos de competição entre

---

<sup>36</sup> Na versão consultada: “The machine is always social before it is technical.”

<sup>37</sup> No original: “(...) digital design is material in the sense that the products, such as computer applications and web sites, are materials that circulate and make a difference in our social world.”

<sup>38</sup> No contexto da edição, a argumentação baseada nos princípios de rutura termina frequentemente nas teorias distópicas do fim do livro ou da supremacia do livro eletrónico (sendo que, mais do que uma preocupação sobre o futuro do conhecimento, esta preocupação provém, essencialmente, da esfera comercial, em particular das lógicas de competição do mercado editorial).

velhos e novos *media*) e da suavização da querela com as teorias da remediação, centramo-nos nas potencialidades do texto como uma rede de ideias verbais e visuais, matéria fundamental ao entendimento da página que investigamos.

O retorno ao texto inscreve-se numa longa tradição de cruzamento dos estudos dos *media* com as teorias críticas literárias. De facto, o texto ou as novas formulações da escrita foram objetos preferenciais de análise dos primeiros estudos seminais sobre a cultura digital – como demonstram *Hypertext & multimedia*, de Jakob Nielsen (1990), as duas edições de *Writing space*, de Jay David Bolter (1991, 2001), as versões 1.0., 2.0. e 3.0. de *Hypertext*, de George P. Landow (1992, 1997, 2006), ou, ainda, *Cibertexto: perspectivas sobre a literatura ergódica*, de Espen Aarseth (1997). Sobre o texto também se formularam algumas das mais interessantes práticas, como as primeiras explorações na ficção hipertextual, levadas a cabo por autores como Michael Joyce ou Jay David Bolter (autor fundamental na articulação teoria/prática). Estes projetos foram fundacionais na implementação de valores criativos laboratoriais, num *medium* ainda assegurado pelas lógicas e práticas da engenharia informática.

Se num primeiro momento o computador parece ser o principal agente para a rutura dos valores ortodoxos do texto, hoje assumimos a escrita eletrónica como mais um modelo na cultura da escrita. As duas edições de *Writing spaces*, de Jay David Bolter (1991, 2001), ilustram esta suavização de perspetiva. Em 1991, o autor afirmava: “Este novo *medium* é a quarta grande técnica de escrita, que toma o seu lugar ao lado do rolo de papiro antigo, do códice medieval e do livro impresso”<sup>39</sup> (Bolter, 1991: 6). A distância de uma década, a que corresponde a adaptação e utilização massiva da *World Wide Web*, faz com que Bolter coloque os dispositivos digitais numa linha temporal contínua e formatada por valores sociais e culturais: “reconheço que as tecnologias de escrita [eletrónica] não alteram a cultura do exterior, porque elas próprias são parte da nossa dinâmica cultural. Moldam e são moldadas por forças sociais e culturais”<sup>40</sup> (Bolter, 2001: xiii).

Com isto, não queremos menosprezar o impacto da escrita eletrónica. A ontologia do texto foi amplamente reconsiderada perante a linguagem binária, onde não existe

---

<sup>39</sup> No original: “This new medium is the fourth great technique of writing that will take its place beside the ancient papyrus roll, the medieval codex, and the printed book.”

<sup>40</sup> No original: “(...) I acknowledge that writing technologies do not alter culture as if from the outside, because they are themselves a part of our cultural dynamic. They shape and are shaped by social and cultural forces.”

imediate coincidência entre o *input* textual e o *output*, *i.e.*, um texto pode gerar uma imagem, um som, ou, claro, outro texto. Ou seja, perante uma crescente familiarização com as características do texto eletrónico, expandimos as noções de escrita. Associamos ao texto as qualidades do computador (flexibilidade, interatividade, velocidade de distribuição) em paralelo às da impressão (estabilidade e autoridade) (Bolter, 2001: 4).

Se o texto na sua aceção convencional se vê contaminado pelas idiossincrasias do texto eletrónico, também este último se reencontra com os valores consolidados da imprensa. Estudos e teorias do texto enfatizam uma evidência – os vários aspectos da materialidade do texto (como a tipografia, formato, superfície, estrutura) participam na produção de sentido e são fundamentais para a manutenção do espaço “imaterial” do texto eletrónico (Drucker, 2002). A página, enquanto esquema de configuração espacial, é como um “texto” paralelo ao texto que oferece níveis complementares de informação, tanto no contexto físico como digital. Também o livro é entendido como a “configuração por excelência do texto. Texto e livro estiveram, na nossa cultura, de tal maneira soldados que nos é difícil chegar àquele sem este” (Babo, 1999: 415). Por todos estes motivos, neste estudo, o texto é a primeira unidade de negociação que nos permite consolidar a argumentação de diluição das dialéticas, antes de chegarmos ao volume – o livro –, ou ao plano – a página.

Em qualquer época da escrita, artistas, poetas, técnicos do manuscrito ou da imprensa foram sensíveis às propriedades visuais das formas escritas. O significado da linguagem coexistiu com as propriedades materiais e físicas da escrita, em particular no interior do quadro histórico da vanguarda, onde encontramos inúmeros exemplos que desordenam as especificidades agora atribuídas a texto impresso e texto eletrónico. Durante o século XX, as manifestações artísticas que assumem esta evidência, cruzam as disciplinas da literatura, das artes plásticas e das artes gráficas e, por fim, do design gráfico. Para o reconhecimento desta sensibilidade pela matéria espacial da página como catalisadora das principais ruturas com as tradições textuais, propomos analisar a matriz destas posições experimentais modernas – *Un coup de dés*<sup>41</sup>, o poema de Mallarmé, cuja primeira configuração data de 1897.

Sendo um exemplo de origem literária, *Un coup de dés* é, acima de tudo, uma obra que testa o deslocamento disciplinar ou transdisciplinar: o poema é frequentemente

---

<sup>41</sup> Ver Anexo 1 (A1/309-14).



enquadrado nas práticas da literatura, da poesia (poesia experimental visual, poesia concreta), das artes visuais e, por fim, do design.

A obra evidencia a expansão do potencial visual da página quando coloca como fatores determinantes para o sentido da palavra a sua forma, espaço e distribuição (Drucker, 1997). *Un coup de dés* demonstra como através das experiências de forma/conteúdo a literatura começa a constituir-se como um espaço intersticial, num jogo entre a escrita e o limiar da escrita (Mackert, 2008: 214), ou entre texto e imagem.

Desde a invenção da imprensa que se enfatiza a persistente dialética texto/imagem. No ensaio *The crisis of linearity*, Flusser (1988: 3) aponta um dos motivos para a intensificação desta querela. Inicialmente, a escrita linear surge como a possibilidade de descrição das imagens, como uma crítica da imaginação. O que caracteriza este novo modelo crítico é o facto de não mais se estruturar numa dimensão plana, bidimensional, como a imagem, mas unidimensional, baseada na linha. Se o texto é, na definição de Flusser, a “transcodificação de imagens em linhas” (*idem*), em *Un coup de dés*, Mallarmé opta, claramente, pelo processo inverso – ao romper com a linha, transporta o texto para os valores da imagem e encontra a bidimensionalidade da página como espaço de escrita. Ao aproximar-se da imagem, Mallarmé prescinde ainda mais do controlo dos valores objetivos da palavra, uma vez que o código da primeira é principalmente conotativo e permeável a diversas interpretações. De facto, o ponto de partida do autor é a oposição radical entre modernidade e imagem: “o moderno desdenha imaginar, mas, adepto da utilização das artes, espera que cada uma o possa levar a um ponto em que algum poder especial de ilusão inflame, e ele então consinta”<sup>42</sup> (Mallarmé, 1945 *apud* Rancière, 2008: 205).

Blanchot (1959: 252) refere esta consciente indeterminação do poema, sempre entre texto e imagem do texto:

*Que mais nos ensina Un coup de dés? A obra literária está aí indecisa entre a sua presença visível e a sua presença legível: partitura ou quadro que é preciso ler e poema que é preciso ver e, graças a esta alternância oscilante, (...) procurando situar-se no ponto de interseção em que ouvir é ver e ler (...).*

A obra alia a dimensão linguística à visual através da experiência comum da inscrição e, com esta aproximação, encena aspectos performativos da linguagem: as

---

<sup>42</sup> Na versão consultada: “(...) the modern disdains to imagine, but, adept at making use of the arts, waits for each to bring it to a point where some special power of illusion flares up, then consents.”

palavras são posicionadas no espaço branco da página por lógicas de afinidade, as suas variações tipográficas são entendidas como entoações fonéticas. Ao transformar a superfície da inscrição no lugar de um evento, invariavelmente adicionamos a dimensão temporal à espacialidade da página, através da manipulação da escrita pelo espaço (tipo)gráfico. Deste modo, a invisibilidade do sentido adquire “forma e mobilidade eloquente” (Blanchot, 1959: 252), pela afirmação da primazia da palavra-ideia e da relação que o espaço da página estabelece imediatamente entre conteúdo, sentido e forma plástica. Para tal, Mallarmé utiliza as distinções tipográficas (em Didot) e a composição na página para configurar estas noções de palavra-ideia bem como a demarcação de hierarquias perceptivas e entoações coloquiais no texto: caixa-alta, caixa-baixa, romano e itálico distinguem modulação, de ideia; o autor ainda realinha algumas passagens do poema, para que as palavras que rimam apareçam exatamente uma por baixo da outra. Deste modo, a espacialização do poema combina duas dimensões: o espaço virtual desenhado mentalmente pelo poder evocativo das palavras e o espaço material constituído pela composição gráfica (Rancière, 2008: 203).

*Un coup de dés* ilustra o deslocamento do texto para além dos *media*, mas Mallarmé não nega a importância das estruturas de mediação na formulação de novos processos e princípios criativos. Sabemos que escreve o poema através de uma consciência dos seus novos *media*<sup>43</sup> – os jornais e os cartazes publicitários – e que a sua escrita foi libertada das convenções textuais do livro, ao absorver o espectro de possibilidades potenciadas por estes (no entanto, depois deste exercício, o poema não nega o suporte onde afinal ocorre – o livro).

Mallarmé tinha sobre o jornal uma posição ambivalente: ora suspeitava frequentemente da legitimidade dos seus conteúdos bem como da sua qualidade física, ora defendia este *mass medium*, ao nele reconhecer a configuração de uma nova e não-ortodoxa forma de leitura. Como lugar popular e coletivo, o jornal representava um fórum que atraía um grande número de leitores; a intensidade e a frequência da atividade da sua leitura induzia uma energia espontânea. Mallarmé analisou os mecanismos do seu sucesso e aceitação, como estratégia de integração deste público nas belas-artes e belas-letras; expandiu a sua noção de jornal e descreveu-o como um mercado dinâmico que oferece aos seus consumidores-leitores, opções criativas (Arnar,

---

<sup>43</sup> No ensaio “Stéphane Mallarmé on the democratic potentials of the fin-de-siècle newspaper”, Anna Sigrídur Arnar (2008) analisa o interesse de Mallarmé por estes *media* seus contemporâneos.

2008: 193). No ensaio “Le livre, instrument spirituel”, Mallarmé (1895) identifica a experiência de leitura de um jornal como uma forma de liberdade, atividade que compara à deambulação por um espaço público popular. E quando comenta o fluxo de texto num jornal, observa:

*Esse processo (...) é certamente conveniente para o escritor; cartazes alinhados da cabeça aos pés, provas tipográficas convidam à improvisação. (...) Um significado aparece na estrutura, com charme, aquilo a que vou chamar uma fantasia popular. A que se segue o pico ou a história principal [“premier-Paris”<sup>44</sup>] que se liberta do alto, através de mil obstáculos, alcança o desinteresse e, neste estado, empurra para a frente e ainda puxa para trás como por uma carga elétrica distante, depois dos artigos restantes emergirem da sua liderança, a escravidão original, o anúncio na quarta página, uma inconsistência de gritos inarticulados. (...) de que mais necessita o jornal (...) para apagar o livro (embora, ainda visível na parte inferior, na base da página, se mantenha a paginação que o liga ao livro, com o romance em folhetins a comandar a generalidade das colunas). [Precisa] de nada, ou quase nada, se o livro continuar simplesmente à espera, como faz agora [servindo como] um dreno indiferente a partir do qual o outro vai esvaziando o seu conteúdo...<sup>45</sup>.*

Numa alusão simultaneamente analítica e poética, Mallarmé escrutina os mecanismos percetuais dos jornais através da estrutura da página. Pressente a constituição de uma nova ordem, não-sequencial, para a escrita e leitura, para além do livro. As múltiplas solicitações encorajam novos hábitos de leitura que requerem flexibilidade, acuidade visual e resistência física.

De facto, o formato da página dos jornais do século XIX é desenhado como lugar de consumo da leitura, com múltiplos artigos. Este efeito é premeditado: “Na minha loja de novidades, eu expando as minhas prateleiras para que todos possam encontrar o material de que precisam”<sup>46</sup>, declara em 1854 Hippolyte de Villemessant (*apud* Arnar, 2008: 194) quando assume a chefia de *Le Figaro*. Mallarmé reconhece que o poder do

<sup>44</sup> Termo de 1847 para a história principal do dia; normalmente, a esta história mais longa seguia-se uma série de artigos mais curtos. A base da página era ocupada por um folhetim romanesco cuja banda horizontal suportava as cinco ou seis colunas acima. A quarta página era reservada para os anúncios.

<sup>45</sup> No original: “Cet emploi, (...) apporte des facilités à l'écrivain: placards joints bout-à-bout, épreuves, qui rendent l'improvisation (...). Apparaissent un sens, dans l'ordonnance, avec un charme, je dirai de féerie populaire. Suivez... le faite, ou premier-Paris, dégagement, supérieur, à travers mille obstacles, atteint au désintéressement et, de la situation, précipite et refoule, comme par un feu électrique, loin, après les articles rivaux émergés à sa suite, la servitude originelle, l'annonce, en quatrième page, entre une incohérence de cris inarticulés. (...) que manque-t-il, (...) au journal, pour effacer le livre (quoique, visiblement encore, d'en bas ou, plutôt, à la base, l'y rattache une pagination, par le feuilleton, commandant la généralité des colonnes). Rien, ou presque — si le livre tarde tel qu'il est, un déversoir, indifférent, où se vide l'autre...”

<sup>46</sup> Na versão consultada: “In my shop of novelties, I expand my shelves so that everybody can find the material that they need.”

jornal não está nesta amplitude de possibilidades, mas na liberdade e poder criativo oferecido aos leitores. A fragmentação dos conteúdos potencia um número infinito de variações e combinações (os princípios que *Un coup de dés* exploraria mais tarde) e, como tal, o jornal declara-se como espaço social único para a construção de uma imaginação particular, individual e coletiva.

Igualmente fundamental para o desenvolvimento de *Un coup de dés* foi o estudo dos *media* publicitários que, segundo Mallarmé, também encorajavam práticas dinâmicas de leitura. Durante um dos salões “Mardis”, que Mallarmé frequentava, Rodenbach (1890 *apud* Arnar, 2008: 195) relata o momento em que o poeta descreve as suas descobertas:

*(...) falou de cartazes que adorava, cartazes cujo exemplo deveriam servir à impressão de livros: com suas letras grossas que se impõem e entram nos nossos olhos, o itálico que corre enquanto canta, as letras minúsculas que orquestram o conjunto e servem como acompanhamento, como um coro. Assim, as nuances tipográficas são pensadas como entoações impressas*<sup>47</sup>.

Como modelos para os livros impressos, os cartazes providenciavam valiosas lições para o desenho das hierarquias de pensamento na página. Valéry (1950 *apud* Arnar, 2008: 200) também observa nos seus *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* que os jornais e os cartazes foram modelos que interessaram particularmente Mallarmé, devido à capacidade de envolver diferentes níveis de percepção e atenção, através do uso de “ornamentos” naturais da palavra impressa:

*Havia estudado com cuidado (mesmo em cartazes, ou em jornais) a distribuição eficaz de brancos e negros, a intensidade comparada dos tipos. (...) uma página, no seu sistema, devia endereçar o olhar que precede e envolve a leitura, “intimar” o movimento da composição; fazer pressentir, por um tipo de intuição material, uma harmonia pre-estabelecida entre os nossos diversos modos de percepção, ou entre as diferenças de caminho dos nossos sentidos, aquilo que se vai produzir com a inteligência. (...) assim se enriquece a dimensão literária com uma segunda dimensão*”<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Na versão consultada: “(...) he spoke of posters that he adored, posters whose example should serve the printing of books: with their thick letters that impose themselves and enter one's eyes, the italics that run while singing, the lower case letters that orchestrate the ensemble and serve as an accompaniment like a choir. Thus typography nuances thought like printed intonations.”

<sup>48</sup> No original: “Il avait étudié très soigneusement (même sur les affiches, sur les journaux) l'efficace de distribution de blancs et de noir, l'intensité comparée des types. Il a eu l'idée de développer ces moyens, consacrés jusqu'à lui à exciter grossièrement l'attention ou à plaire comme ornements naturels de l'écriture. Mais une page, dans son système, doit, s'adressant au coup d'oeil qui précède et enveloppe la lecture, 'intimer' le mouvement de la composition; faire pressentir, par un sorte d'intuition matérielle, par

Para Mallarmé, os fragmentos sintáticos de texto (observados em jornais e cartazes) aproximam-se da nossa experiência de linguagem coloquial. De facto, algumas passagens de *Un coup de dés* mimetizam as cadências telegráficas de *headlines* e *slogans*; estes segmentos de discurso atraem a atenção do leitor com a sua urgência visual e retórica e estimulam curiosos lapsos de pensamento, ao apresentar afirmações paradoxais, comandos imperativos ou ambíguos. De igual modo, as *headlines* dos jornais do século XIX provocavam sobreposições de sentido surpreendentes. A carência de secções temáticas colocava, lado a lado, a maior diversidade de assuntos. Auclair (1970 *apud* Arnar, 2008: 196) refere-se a esta curiosa colisão de temáticas, como uma espécie de “cadáver-esquisito” surrealista, sugerindo possibilidades criativas na leitura, baseadas nas operações do acaso. O processo de auscultação da página como um todo e como partes exige do leitor um papel ativo e criativo: seleccionar e igualmente rejeitar porções de texto, navegar entre páginas de modo a construir relações numa narrativa não necessariamente ordenada ou conclusiva. A leitura é, assim, física e mentalmente exigente.

Este tipo de leitura é posto em prática em *Un coup de dés*. Mallarmé isola determinadas frases e sublinha a experiência lúdica dos modos comuns de discurso que entram, à semelhança dos conteúdos de jornais e da publicidade, subliminarmente, na nossa realidade quotidiana. Exemplo desta operação, a frase chave “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” (“Um lance de dados jamais abolirá o acaso”) é disposta em fragmentos, para que o leitor possa decidir se armazena os fragmentos na sua memória, ou se as relaciona com outros fragmentos do poema, construindo um segundo texto.

Para que as frases se desconstruam e manifestem os seus múltiplos sentidos, Mallarmé conta com os espaços em branco da página. No prefácio de *Un coup de dés* o autor (Mallarmé, 1897b: 29-30) declara:

*Os “brancos” são o que mais se destaca e, em boa verdade, assumem uma real importância (...). A vantagem literária (...) desta distância imitada que separa mentalmente grupos de palavras ou as palavras entre si, é a de acelerar ou retardar o movimento, escandindo-o, impondo-o segundo uma visão simultânea da página: encarada esta como unidade, tal como acontece com o Verso ou a linha perfeita.*

Os espaços em branco modelam a experiência de leitura: algumas porções do poema, na sua composição na página, parecem obrigar a uma paragem, enquanto outras

---

une harmonie préétablie entre nos divers modes de perception, ou entre les différences de marche de nos sens, – ce qui va se produire à l’intelligence. (...) c’était enrichir le domaine littéraire d’une deuxième dimension.”

encorajam o seu fluxo. Pelo espaço branco da página, Mallarmé expressa o tempo do intervalo e do interregno (Blanchot, 1959: 250). As palavras e as não-palavras (os espaços em branco) são formas e atos de igual valor no poema.

A amplitude do exercício expande-se, também, da página ao volume. Mallarmé revela as suas intenções de controlo do livro até à sua produção gráfica, determinando detalhes que vão desde o tipo e corpo de letra, às dimensões e à qualidade do papel, passando ainda pela encadernação, inquietações típicas do editor e do designer. E isto revela, claramente, as suas intenções de tanto determinar a forma como o conteúdo. As folhas soltas dos jornais providenciam-lhe outro ponto de partida: para a edição revista de *Un coup de dés* encontraram-se provas manuscritas que revelavam o interesse do autor na impressão de folhas soltas sem capa exterior (Arnar, 2008: 197). Nesses manuscritos, Mallarmé refere a inexistência de capa, sendo esta substituída pela primeira página do poema. Esta estrutura levava a que os leitores entrassem num jogo infinito e combinatório à medida que as secções eram separadas e reagrupadas. A opção por folhas soltas é mais uma das considerações formais que sublinha que, para além de apresentação da narrativa, Mallarmé entende o texto como estrutura relacional. Ao poeta, interessava-lhe a amplitude e natureza imediata das conexões entre palavras, entre frases, entre volumes (exploração que efetiva em *Un coup de dés* e projeta em *Livre*<sup>49</sup>).

Nos manuscritos de *Un coup de dés*, Mallarmé revela intenções calculadas, declaradas e reflexivas, capazes de organizar a totalidade do trabalho, para a abolição do acaso e a regulação das formas literária e gráfica. Mas a estas decisões corresponde, também, um dos maiores paradoxos do poema: elevar “o rigor das palavras e a precisão do pensamento ao ponto onde o extremamente determinado pode integrar a indeterminação” (Blanchot, 1959: 70). Na última frase do poema, este quadro conceptual torna-se explícito: “Todo o Pensamento produz um Lance de Dados” (Mallarmé, 1897b: 53). Com esta declaração, Mallarmé procura libertar a linguagem da sequencialidade, tornando-a disponível às suas próprias relações. E fá-lo com o reconhecimento dos valores de espacialidade da página e da tipografia, demonstrando que a forma é muito mais do que a configuração possível de um conteúdo; ela é, em si, agente de sentido.

---

<sup>49</sup> Como revelam os manuscritos compilados em SCHERER, Jacques (1977), *Le “Livre” de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits*, Paris: Gallimard. Ver Anexo 1 (A1/315-7).

Em suma, o poema inaugura a possibilidade da linguagem como estrutura conceptual, temporal, material e relacional. A escrita inscreve inúmeros paradoxos e tensões na sua materialidade, e obras como *Un coup de dés* jogam deliberadamente com estes limites. O poema explora o espaço único da escrita que vulgarmente reduzimos a uma superfície simples atravessada pelo movimento uniforme e irreversível da leitura.

Como constelação ou sistema musical quase matemático, como texto que é em potência um conjunto de outros textos, o poema testa ainda outro paradoxo – a reunião pela dispersão. Blanchot (1959: 246) define-o deste modo: “É (...) no sentido da máxima dispersão e no sentido de uma tensão suscetível de reunir a infinita diversidade graças à descoberta de estruturas mais complexas, que *Un coup de dés* orienta o futuro do livro”. Como uma constelação<sup>50</sup>, o poema, na sua dispersão, ambiciona ainda a problematização ativa do livro:

*Do Livro, tem a característica essencial: presente com esse traço de raio que o divide e o reúne, e no entanto extremamente problemático, a ponto de, ainda hoje, para nós tão familiarizados (julgamos) com tudo o que não é familiar, continuar a ser a mais improvável das obras. Poder-se-ia dizer que assimilámos com maior ou menor êxito a obra de Mallarmé, mas não Un coup des dés. Un coup des dés anuncia um livro inteiramente outro que não o livro que ainda é o nosso: deixa pressentir que aquilo a que chamamos livro, de acordo com os hábitos da tradição ocidental, onde o olhar identifica o movimento da compreensão com a repetição de um vaivém linear, só se justifica por facilidade de compreensão analítica (idem).*

De facto, agora e no seu tempo, o poema intriga os leitores. Quando Mallarmé apresenta o primeiro manuscrito de *Un coup de dés* a Paul Valéry, este descreve a estupefação que sente sobre os padrões inesperadamente bizarros das palavras (1950 *apud* Arnar, 2008: 194): fragmentos de texto dispersos sobre vastos espaços brancos de papel, palavras e frases que ocupam registos visuais distintos, à medida que articulam tamanhos e estilos tipográficos desiguais. Ao alterar radicalmente a usual composição no plano da página, Mallarmé procurava o choque dos seus leitores, “apenas o suficiente para abrir os olhos” (do prefácio do poema; Mallarmé, 1897b: 30), e com isto adotassem novas formas de leitura. Mais uma vez, é Valéry (1957 *apud* Rancière, 2008:

---

<sup>50</sup> É perante este paradoxo que inúmeros autores (partindo da expressão utilizada pelo próprio Mallarmé) se referem ao poema como uma constelação: “finalmente uma página à potência do céu estrelado” (Valéry, s.d. *apud* Blanchot, 1959: 69-70). Esta metáfora declara o poema como manifesto para as potencialidades significantes da espacialização da escrita, como agente apaziguador da querela forma/conteúdo ou como outra possibilidade para o texto para além da linha.

202) quem melhor exprime a surpresa desta operação: “Pareceu-me que olhava para a forma e o padrão de um pensamento colocado pela primeira vez no espaço finito”<sup>51</sup>.

Por último, posicionamos o texto perante os *media*. *Un coup de dés* aciona um dispositivo essencial para uma nova ontologia do texto e marca a possibilidade de a conceção e o sentido de um poema serem determinados pelo processo mecânico da imprensa: “A automação lírica da função do design”<sup>52</sup> (Price, 2003-05: 57). A fragmentação da linha coloca o texto perante a hipótese de pensamento não-linear, onde um texto é em potência uma multiplicidade de outros textos. Por outro lado, Bolter (1991: 5-6) diz-nos que “um verdadeiro texto eletrónico não é uma sequência fixa de letras, mas antes, do ponto de vista do escritor, uma rede de elementos verbais e, do ponto de vista do leitor, uma textura de leituras possíveis”<sup>53</sup>, ou seja, é o texto eletrónico que permite ao leitor entrar estruturalmente no processo dinâmico da escrita.

*Un coup de dés* cumpre esta enunciação antes de qualquer aproximação aos *media* digitais e demonstra como a afirmação de Bolter é, acima de tudo, retórica. Com o poema, Mallarmé faz explodir o texto; nos seus intervalos abre uma primeira hipótese de confluência entre as operações de escrita e leitura. O livro já não é um simples veículo entre estes dois momentos, mas o lugar que permite a coexistência das duas operações. O texto escreve-se enquanto se lê e nesta ação antecipa as teorias da “morte do autor”, coautoria (entre autor e leitor) ou escrita coletiva. Por outras palavras, ao rever e contestar as convenções, expande, determinadamente, as noções de autoria.

---

<sup>51</sup> Na versão consultada: “It seemed to me that I was looking at the form and pattern of a thought, placed for the first time in finite space.”

<sup>52</sup> No original: “A lyric automation of the design function.”

<sup>53</sup> No original: “A true electronic text does all this, for a true electronic text is not a fixed sequence of letters, but is instead from the writer's point of view a network of verbal elements and from the reader's point of view a texture of possible readings.”



### 2.3. *O texto perante os media: do autor à “escrita” coletiva, do conhecimento individual ao conhecimento em rede*

As transformações implementadas pela cultura digital na produção e receção do texto, as manifestações de “descentralização” da figura do autor (como ato ou efeito de retirar do centro e como deslocamento do seu poder ou “governo central”) consolidam, entre outros efeitos, novas condições para o texto. A expansão massificada do conhecimento em rede, que coordena a colisão das escalas local/global, individual/coletivo, potencia outros modos de legitimação do texto. Estes processos, anteriormente centrados em estruturas institucionais, deslocam-se, progressivamente, para sistemas sem centro, isto é, não-hierárquicos. A crença nas tecnologias da comunicação como agregadoras de uma comunidade global, que possui conhecimentos e valores igualmente globais e se sente capaz de escrever coletivamente um texto, traduz-se igualmente na edição contemporânea. Tentaremos circunscrever quais as operações e formulações teóricas que anteciparam este cenário para o texto, bem como quais destas hipóteses ou conceitos vieram a ser implementados tecnicamente pelos *media* em rede. Com isto, reconheceremos uma nova ordem para o texto, a estrutura que se foi libertando, gradualmente, do vínculo linear imposto pelo seu próprio código (o alfabeto), até ao valor não-linear do código binário.

Apesar de a crise da linearidade ganhar uma expressão definitiva com a consolidação do uso dos *media* não-lineares, em 1988, Vilém Flusser, no ensaio *The crisis of linearity*, expunha os motivos estruturais para a perda de confiança na *forma mentis* da cultura ocidental moldada pela linearidade do código alfanumérico. Flusser previa que a diluição da primazia deste código e a sua substituição levariam a uma alteração significativa no modo como experienciamos o mundo. A dependência da linearidade manifesta-se desde logo na infância, através do modo como alinhamos os signos (letras e números). Alinhar letras é o primeiro dispositivo de ressonância que nos leva, de seguida, à narração (chegar a um fim ou até ao fim). Quantos mais textos se escreve e lê, mais textualmente se pensa, e assim sucessivamente. Este *feedback* entre pensamento e escrita tem um efeito sobre as funções do cérebro (Flusser, 1988: 4).

Neste percurso introduzimos outros símbolos ideográficos, não-fonéticos – os

números. Com estes, o código alfanumérico exprimirá, logo na sua etimologia, a contradição interna que levaria à sua crise:

*(...) enquanto as letras desvendam a superfície de uma imagem em linhas, os números quebram esta superfície em pontos e intervalos. (...) Os processos de pensamento linear, orientados pela história, mais cedo ou mais tarde tinham de ser vítimas analíticas, estruturais, zero-dimensionais, tendo o ponto como estrutura de pensamento*<sup>54</sup> (Flusser, 1988: 6).

Para os estudos da comunicação, o pensamento numérico age no sentido oposto ao princípio da narrativa ou da retórica; inteiramente abstrato, afasta-se do mundo dos objetos e elege as lógicas combinatórias, em vez da argumentação linear, *i.e.*, prefere o ponto à linha. Seria então previsível que o pensamento numérico, ao analisar o pensamento linear, nos levasse a uma “nova forma de imaginação” e, com isto, à chamada “crise da linearidade” – a introdução de novas categorias cognitivas (por exemplo, cálculos de probabilidade em vez de explicações de causalidade) e, consequentemente, de novos valores para o pensamento.

A “crise de linearidade” ganha expressão com o advento dos *media* computacionais, governados pelo algoritmo. Sob o título “The end of the line”, Bolter (1991: 114) sintetiza os modelos textuais dos vários espaços de escrita e identifica o tratado como o modelo predominante da cultura do livro ou da imprensa, onde o autor assume controlo da argumentação numa progressão linear. O computador questiona esta hegemonia: porque deve um autor produzir apenas um argumento linear, singular, uma análise exclusiva de causa/efeito, quando tem hoje à disposição um espaço de escrita que possibilita e encoraja a apresentação de diversas orientações do discurso?

Vimos como a atomização da linha começa por ser declarada em *Un coup de dés*. Para que o texto se liberte do seu “sentido único” deve abalar a primeira das autoridades – o seu autor. Mallarmé é explícito neste desejo de impessoalidade, de fuga ao peso do autor quando declara: “assente o volume não comportar qualquer assinatura” (Mallarmé, s.d. *apud* Blanchot, 1959: 238), “A obra implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras...” (*idem*: 239). O autor que testa um primeiro equilíbrio entre “página-texto” e “página-forma” efetua, deste modo, um outro deslocamento matricial: “(...) toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em

---

<sup>54</sup> Na versão consultada: “(...) while letters unravel the surface of an image into lines, numbers grind this surface into points and intervals. (...) Linear, process-oriented, historical thinking sooner or later had to fall victim to analytical, structural, zero-dimensional, point-thinking.”

proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor)” (Barthes, 1968: 50). Deste modo, o poema sintetiza o quadro conceptual das teorias literárias pós-estruturalistas que elegem a receção da obra como momento crucial para a sua interpretação e multiplicidade.

Debilitar a autoridade do autor para que o texto se torne múltiplo é a primeira das operações. Em *A morte do autor*<sup>55</sup>, um dos manifestos desta posição, Barthes (1968) declara a principal transformação do texto moderno: “o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta” (*idem*: 51). Deste modo, Barthes faz equivaler a literatura à escrita, a partir do momento em que esta decide abandonar a hegemonia do autor, um mero mecanismo de segurança do texto.

Em *S/Z*, Roland Barthes propõe os conceitos de texto “escrivível” – “o que hoje pode ser escrito (reescrito)”, num “presente perpétuo” (Barthes, 1970: 12) – e “legível” – “que pode ser lido, mas não escrito” (*idem*). O escrevível implica uma audiência ativa, um leitor que já não é apenas um consumidor de texto mas também um produtor:

*(...) o texto escrevível somos “nós ao escrever”, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Género, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens* (Barthes, 1970: 12).

Por oposição, os textos legíveis são “produtos (e não produções) e formam a grande massa da literatura” (*idem*). Para diferenciar esta massa, o autor propõe uma segunda operação – a interpretação –, aqui entendida não como a atribuição de um sentido ao texto (fundamentado ou livre), mas como apreciação da sua pluralidade.

Como par ação/reação, Barthes fragmenta o texto matricial (*Sarrasine*, de Balzac) em *lexias* e a cada uma destas faz corresponder um comentário, estrutura textual marcadamente dialógica<sup>56</sup>. Como exercício, não procura encontrar o sentido único do texto, mas a sua pluralidade latente. Deste modo, o modelo literário exposto em *S/Z* pode ser considerado “decadente no sentido em que representa o declínio da forma ideal de escrita da idade da imprensa”<sup>57</sup> (Bolter, 1991: 114).

Para Foucault (1983), esta pluralidade imanente do texto não obriga necessa-

<sup>55</sup> Mais do que as leituras usuais que colocam este ensaio no epicentro da morte do autor (como leitura literal da proposta), sublinhamos a sua importância na construção da argumentação de aproximação autor/leitor.

<sup>56</sup> Os conceitos essenciais da obra, “escrivível” e “legível”, muito embora se refiram ao texto na sua natureza impressa, enfatizam a potencialidade da escrita eletrónica na aproximação do texto ao leitor (a estrutura do *hiperlink* apenas implementaria, pragmaticamente, a ambição de Barthes – o leitor como agente ativo no texto).

<sup>57</sup> No original: “Barthe’s writing is decadent in the sense that it is a decline or falling away from an ideal form of writing from the age of print.”

riamente à “morte do autor”. A autoria, uma função determinante da produção dos discursos, é característica dos modos de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade, que em si é naturalmente plural. Foucault desloca o problema dos métodos estruturais do discurso para as suas condições de existência, o campo a partir do qual o discurso emerge e se desenvolve (Alves, 2012: 5). É a autoria que permite pensar a condição de qualquer texto: simultaneamente a condição do espaço onde se dispersa e do tempo em que se desenrola.

O autor é, ainda em Foucault, o centro de onde emanam a pluralidade dos discursos, quando convoca a figura dos “fundadores de discursividade”:

*Estes autores têm isto de particular: não são apenas os autores das suas obras, dos seus livros. Produziram alguma coisa mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos. Neste sentido, eles são muito diferentes, por exemplo, de um autor de romances, que nunca é, no fundo, senão o autor do seu próprio texto. (...) eles estabeleceram uma possibilidade indefinida de discursos* (Foucault, 1983: 58).

Contudo, ao fazer a análise das condições sob as quais o sujeito aparece na ordem do discurso, encontramos subjacente à sua teoria uma crítica do sujeito soberano, em prol de um enquadramento do autor num sistema ou contexto de escrita.

Na continuidade deste ideário, para as teorias da intertextualidade<sup>58</sup>, o texto é, por natureza, um ato coletivo. Questionar a singularidade (baseada na originalidade) ao encontrar em qualquer texto outros textos e enquadrá-lo num sistema são condições universais do texto.

No seu conjunto, esta tectónica teórica, assente na fragmentação, na abertura e reescrita, na intertextualidade e pluralidade, abre e antecipa a possibilidade do hipertexto. Por exemplo, quando Barthes encontra no texto “um espaço aglomerativo, em que certos lugares do texto se relacionam com outros sentidos exteriores ao texto material e formam com eles uma espécie de nebulosas de significado” (1970: 15), alude a uma realidade técnica por implementar (através do hipertexto e da *World Wide Web*). Entendido como produto de outras sequências, de outros livros ou discursos, as fronteiras de um texto nunca estão definidas, muito embora aparentem um fluxo contínuo, linear, encerrado. Um texto é sempre um sistema referencial a outros livros, textos,

---

<sup>58</sup> As teorias da intertextualidade têm origem nas teorias da linguística do século XX, motivadas em particular pela obra seminal de Ferdinand de Saussure. Estas teorias consideram que a obra literária emerge de um sistema, códigos e tradições culturais. Isto implica reconsiderar o texto como entidade independente e entendê-lo antes como elemento de uma rede de relações textuais (Allen, 2011: 1-7).

frases – é um nó numa rede referencial<sup>59</sup>.

Com o hipertexto, passamos de proposição teórica ou experiência subjetiva, a realidade implementada tecnicamente. Deste modo, o texto pode aproximar-se de outras estruturas para além do volume do livro, como a rede, que restaura ambições não-hierárquicas e criativas do texto e onde:

*(...) não há centro, ou hierarquia, não há superior nem inferior. Quebram-se os limites não só do indivíduo insular, mas das instituições, dos territórios e zonas de tempo. (...) Subverte a ideia de autoria ligada à solidão individual. (...) Substitui os tijolos e argamassa de instituições de cultura e de aprendizagem com um colégio invisível e um museu flutuante cujo alcance está sempre em expansão para incluir novas possibilidades da mente e novas intimações de realidade*<sup>60</sup> (Ascott, 1984: 199).

Desde o Iluminismo que celebramos a nossa individualidade e autonomia. O conhecimento é construído por representações de factos objetivos (a teoria da verdade), auxiliado por tecnologias lineares que nos levam à crença do homem como supremo observador do seu mundo. Na rede, no entanto, não só nos observamos uns aos outros, como criamos as nossas realidades com o outro. Nesta estrutura organizacional, a mente humana manifesta-se como um fenómeno de distribuição em circulação, social por natureza. As memórias não se constroem individualmente, mas articulam-se em textos, interagem com outras memórias e reconstroem-se através do acesso a múltiplos canais de comunicação. A rede evidencia que o entendimento humano é incompleto, dialógico e aberto à participação, ou seja, é fruto do trabalho de um coletivo que não conhece os seus membros.

Este novo entendimento de coletivo só é possível porque os chamados novos *media* consolidam a passagem dos *mass media* (recebidos por uma massa anónima e passiva) aos *media* pessoais (formados por agentes individuais e ativos de receção e produção). Enzensberger (1970: 265) traduz esta passagem em termos ideológicos. Orientados para a ação e não para a contemplação, os novos *media* colocam severamente em causa a propriedade intelectual e, no entender do autor, liquidam a “herança”, isto é, a entrega

---

<sup>59</sup> Esta é, aliás, a proposta dos teóricos pós-modernistas quando definem o texto como estrutura por natureza fragmentada e plural. Para além de Roland Barthes, também Gilles Deleuze e Felix Guattari (*Rhizome*, 1976), Jacques Derrida (*De la grammatologie*, 1967), ou Michel Foucault (*A arqueologia do saber*, 1969) deslocam o texto, da linha à rede.

<sup>60</sup> No original: “(...) there is no centre, or hierarchy, no top nor bottom. It breaks the boundaries not only of the insular individual but of institutions, territories and time zones. (...) It subverts the idea of authorship bound up within the solitary individual. (...) It replaces the bricks and mortar of institutions of culture and learning with an invisible college and a floating museum the reach of which is always expanding to include new possibilities of mind and new intimations of reality.”

do capital não-material a uma classe específica.

Deste modo, é a rede que consolida a noção de uma “cultura de participação”, contexto onde os limites entre produtores e audiência se tornam difusos. Em síntese, a “cultura da participação” e a internet consolidam os modos de “autoria distribuída” ou “autoria dispersa” (Ascott, 1984), onde os sentidos não são construídos e consumidos de modo linear, mas negociados, distribuídos e transformados por múltiplas trocas entre indivíduos no espaço e no tempo. Com uma imensa expressão global, a rede relativiza dualidades: coloca o distinto, o separado, o individual numa dinâmica unificadora, potenciada por estruturas de ressonância que nos levam às hipóteses de “inteligência coletiva” ou de migração de textos e ideias para uma “escrita coletiva”. Sem as limitações da geografia e da interação física, esta suposta escrita coletiva apoia-se em qualidades mais abstratas, como o fluxo de informação moldado por interesses partilhados; é ainda caracterizada por prezar mais a resposta ou o *feedback*, à argumentação retórica ou narrativa.

Para este desenvolvimento, em muito contribuíram as aplicações da chamada “web social”. Contextualizadas em grande medida pelo fenómeno da *Web 2.0*<sup>61</sup>, um dos seus objetivos é a construção de ambientes tecno-sociais que permitem aos utilizadores agirem como produtores da construção de conhecimento (as plataformas “Wiki” são disto um exemplo paradigmático). Estas construções retomam o antigo apelo político ou ideológico de expansão dos meios de transmissão em meios recíprocos de transmissão/receção, *i.e.*, os *media* como agentes dialéticos. Deste modo, regressamos aos argumentos de Bertolt Brecht, em *The radio as an apparatus of communication* (1932), que apela à transformação da rádio de meio de distribuição a efetivo meio de comunicação, e de Enzensberger, em *Constituents of a theory of the media* (1970: 262). Este último sublinha que, implícita à distinção técnica entre recetores e transmissores, se oculta a divisão social do trabalho em produtores e consumidores, classe dominante e classe governada, o monopólio do capital ou da burocracia e o das massas dependentes – uma opção política que determinou o uso dos *media* de comunicação.

Desta forma, podemos melhor entender onde se situa o centro político da questão dos *media* ou, se quisermos, o poder subversivo dos novos *media*: na anulação do iso-

---

<sup>61</sup> “Web 2.0” ou a chamada “web social” é um termo que surge em 1999 para a descrição de uma segunda geração de páginas *web* posteriores aos primeiros *sites* estáticos. A sua corrente utilização, motivada pela conferência proferida por Tim O'Reilly em 2004, refere-se às possibilidades de utilização da internet como *medium* social, ou seja, que permite o diálogo e colaboração entre utilizadores para a criação de comunidades virtuais, em contraste com as páginas *web* onde os utilizadores estão limitados à visualização passiva dos conteúdos. Redes sociais, blogues, *wikis*, plataformas de partilha de fotografia ou vídeo são tipologias frequentemente citadas como exemplos daquilo que se entende por “web 2.0”.

lamento dos participantes individuais na aprendizagem e nos processos de produção. Enzerberger (1970: 266) defende que qualquer um pode tornar-se produtor:

*É errado considerar os equipamentos media como simples meios de consumo. Eles também são sempre, em princípio, meios de produção e, de facto, uma vez que estão nas mãos das massas, meios de produção socializados. A contradição entre produtores e consumidores não é inerente aos media electrónicos; pelo contrário, tem de ser artificialmente reforçada por medidas económicas e administrativas.*<sup>62</sup>

Se quisermos traduzir esta posição para o novo entendimento de texto potenciado pelos novos *media*, a aproximação das figuras do consumidor ao produtor é análoga à do leitor-autor, uma vez que uma parte significativa dos textos produzidos *online* são, essencialmente, registos, apropriações, remisturas das várias leituras efetuadas por esta nova figura, entre consumidor/produtor<sup>63</sup>.

Também Pierre Lévy (1994), no ensaio *The art and architecture of cyberspace*, descreve um universo concebido digitalmente e caracterizado por vastos repertórios de informação, autoria descentralizada, identidades mutáveis, interação telemática, evolução inesgotável das formas de arte e comunicação. Se os “sistemas de domínio fundados na escrita isolaram a linguagem e estabeleceram o seu controlo sobre um território semiótico cortado, dividido e julgado em termos de um *logos* soberano”<sup>64</sup> (*idem*: 373), o contexto digital, interativo ou multimédia, coloca a questão do fim do logocentrismo, a destituição da supremacia do discurso por outros modos de comunicação oral, gestual, musical, icónica, visual.

Em suma, Lévy prevê que o ciberespaço se assuma como um “atrator cultural” onde o indivíduo é recetor central da mensagem (ao contrário do que acontecia com os *mass media*). É neste espaço onde, definitivamente, se fundem as figuras do autor e leitor, produtor e espectador, criador e intérprete, para a constituição de um *continuum* de escrita-leitura. A representação (inclusivamente a artística) é agora sujeita a processos de *sampling*, *mixing* e reutilização, um *work-in-progress* contínuo e colaborativo:

*Em vez de distribuir uma mensagem para destinatários exteriores ao processo de*

---

<sup>62</sup> Na versão consultada: “It is wrong to regard media equipment as mere means of consumption. It is always, in principle, also means of production and, indeed, since it is in the hands of the masses, socialized means of production. The contradiction between producers and consumers is not inherent in the electronic media; on the contrary, it has to be artificially reinforced by economic and administrative measures.”

<sup>63</sup> Para esta figura, Alvin Toffler propõe o termo *prosumer* no ensaio *The third wave* (1980); trata-se de um consumidor pró-ativo, que participa num diálogo com o produtor para a crítica, melhoria e desenvolvimento de bens e serviços. Esta transformação é um dos critérios fundamentais para aquilo que Toffler denomina de terceira vaga civilizacional ou terceira onda económica – a era da informação.

<sup>64</sup> Na versão consultada: “The systems of domination founded on writing have isolated language, established its mastery over a semiotic territory that has been cut up, parceled out, and judged in terms of a sovereign *logos*.”

*criação, convidados a dotar de sentido uma obra de arte tardiamente, o artista tenta agora construir um ambiente, um sistema de comunicação e produção, um evento coletivo que implica que os seus recipientes se transformem de intérpretes a atores, e que permita que a interpretação entre num sistema de ressonância com a ação coletiva*<sup>65</sup> (Lévy, 1994: 375).

Estas propostas pressupõem que fazemos parte de um ciclo criativo, de um ambiente dinâmico do qual somos, desde logo, coautores; apresentam-se como resposta a discussões encetadas pelos artistas desde o final do século XIX – os limites da obra, da exposição, receção, reprodução, distribuição, interpretação. Para tal, são necessárias novas orgânicas de organização ou escrita. Lévy lança as questões: “Como pode ser criada uma sinfonia a partir de um burburinho de vozes? Na falta de um sistema de notação, como podemos progredir do murmúrio da multidão a um coro?”<sup>66</sup> (*idem*: 375). E responde:

*O intelecto coletivo continuamente questiona o contrato social e mantém o grupo num estado nascente. Paradoxalmente, isto requer tempo: o tempo que assegurará o envolvimento das pessoas, tempo para criar vínculos, para trazer os objetos à existência ou a paisagens partilhadas... (...) Do ponto de vista de um relógio ou de um calendário, a temporalidade do coletivo imaginado pode parecer deslocada, interrompida, fragmentada no tempo. Mas tudo acontece na obscuridade típica do coletivo: a linha melódica, a tonalidade emocional, os intervalos escondidos, as correspondências, a continuidade que se tece dentro dos corações dos indivíduos que o compõem*<sup>67</sup> (*idem*: 377).

Isto implica que consigamos lidar com uma subjetividade coletiva (ou até, em limite, com um inconsciente coletivo), constituída pela totalidade dos *media* e que abarque as esferas estéticas, éticas, técnicas, políticas.

Todas estas transformações operam sobre o texto em ecrã e colocam-no, perante a sua ordem prévia, entre continuidade e rutura. Se o texto enquanto objeto material não é

---

<sup>65</sup> Na versão consultada: “Rather than distribute a message to recipients who are outside the process of creation and invited to give meaning to a work of art belatedly, the artist now attempts to construct an environment, a system of communication and production, a collective event that implies its recipients, transforms interpreters into actors, enables interpretation to enter the loop with collective action.”

<sup>66</sup> Na versão consultada: “But how can a symphony be created from the buzz of voices? Lacking a score, how can we progress from the murmur of the crowd to a chorus?”

<sup>67</sup> Na versão consultada: “The collective intellect continuously questions the social contract, maintains the group in a nascent state. Paradoxically, this requires time: the time that makes sure people are involved, time to forge bonds, to bring objects into being, shared landscapes... (...) From the point of view of a watch or a calendar, the temporality of the imagining collective might seem displaced in time, interrupted, fragmented. But everything occurs within the obscure, invisible folds of the collective itself: the melodic line, the emotional tonality, the hidden intervals, the correspondences, the continuity that it weaves within the hearts of the individuals who compose it.”



autónomo do seu suporte, o texto em ecrã tem, hoje, novas propriedades, entre estas, a gestão de uma quantidade expressiva de informação, a sua apresentação numa superfície potencialmente ilimitada (onde imperam outros códigos de escrita e leitura) e a modificação dos estados do texto (a partir da interação do utilizador ou da atualização da informação). Por outro lado, integra uma multiplicidade de códigos e é resultado de modelos culturais diversificados convocados por diferentes práticas editoriais e de leitura, que adquirem expressão espacial e temporal.

Um texto escrito é uma estrutura no espaço que implica uma estrutura no tempo; é a escrita que transforma o tempo em espaço (Bolter, 1991: 107). Num códice medieval manuscrito, o padrão de inscrição e os diversos tipos de letra formam a estrutura espacial. No livro impresso, essa estrutura já se constitui através do parágrafo, das páginas e das estruturas paratextuais. No computador, o padrão é construído pelas janelas ou páginas digitais. A estrutura temporal do texto constrói-se através do encontro do leitor, momento a momento, com estes elementos. O computador traz a infraestrutura da rede para a superfície do texto, que, por sua vez, faz com que emirjam as relações entre elementos textuais. Através da unidade hipertextual – o *hiperlink* –, o escritor é convidado a revelar a natureza interna do texto logo na sua aparência e comportamento. Deste modo, o texto eletrónico é um espaço dialógico ou uma partilha de responsabilidade entre autor e leitor: “O computador simplesmente torna explícito o ato implícito da leitura profunda ou informada, que, ao contrário da leitura casual, é verdadeiramente um diálogo com o texto”<sup>68</sup> (Bolter, 1991: 118).

O texto na sua aceção contemporânea fica, deste modo, marcado por uma tensão entre homogeneidade e heterogeneidade: surge de um modo unificado mas apresenta materiais, formas e géneros de grande diversidade. Permanece um objeto comunicacional, porque enuncia relações, atribui funções, oferece-se à interpretação, enquanto, simultaneamente, reenvia os seus conteúdos para um “espaço de comunicação dito ‘planetário’”, “indeterminado nos planos cultural e social” (Furtado, 2007: 94-5). Por último, o texto continua a ser um objeto fabricado, *i.e.*, inscrito num processo de produção (*idem*).

Em última análise podemos dizer que o texto na “era da reprodutibilidade digital” já está para além do confronto com as expectativas dinâmicas da sociedade e a corres-

---

<sup>68</sup> No original: “The computer simply makes explicit the implicit act of deeply informed reading, which unlike casual reading is truly a dialogue with the text.”

pondente promoção da aceleração ou da dispersão como sinal de evolução ou progresso. Hoje, assistimos a um regresso ontológico do papel da palavra.

Vimos como a diluição dos limites entre as figuras do autor e do leitor, bem como as relações entre o desenvolvimento da cibernética e a comunicação, identidade e rede, colocam desafios únicos às tradições da cultura e, por consequência, a um dos seus maiores representantes – o texto. Como efeito, chegamos à possibilidade efetiva de um texto ser “escrito” por vários textos ou por outras vozes que não a do autor (a implementação técnica daquilo que até agora só havia sido sugerido teoricamente).

Para um último contraditório voltemos a Foucault. No final da conferência “O que é um autor?”, Foucault reconhece a inconstância da função autor perante um conjunto de modificações históricas e levanta a hipótese de uma sociedade na qual os discursos circulassem sem um autor declarado; por consequência, o discurso circularia no “anônimo do murmúrio” (1983: 70). No entanto, mesmo esta sociedade continuaria a funcionar a partir de uma organização do discurso, apenas com outras formas emergentes de controlo e domínio. Isto leva-nos a concluir que qualquer que seja a tipologia, “autor-sujeito” ou “coletivo-de-autores-anónimos”, está sempre eminente uma questão de poder ou legitimação do discurso. Ou seja, não há independência da função autor, mas apenas uma mudança no regime de poder, onde encontramos novos objetos, conceitos, sujeitos e funções (Alves, 2012: 8).

Quais as consequências desta concomitância de modelos na edição? Como podem novas estruturas discursivas constituídas por coletivos que não se reconhecem levar a novos conceitos de página e edição? Como é que este texto coletivo, mais próximo de um organismo que de um objeto, exige editor ou edição? Estas são algumas das questões que nos levarão à primeira publicação ou à primeira declaração editorial.

## 2.4. *Memória documental da componente projetual:*

Página – Livro 1 (De x a x: aproximações não-lineares numa estrutura sequencial)

### 2.4.1. *Temáticas e princípios editoriais*

As publicações, componente projetual desta dissertação, estruturam-se tematicamente e em reação à componente teórica precedente e preparam as conclusões que permitem o prosseguimento da investigação no capítulo e publicação seguintes. Neste sentido, *Página – Livro 1* oferece-nos o enquadramento contextual da página que pretendemos circunscrever.

O primeiro volume posiciona o design e o texto num tempo depois dos *media* ou perante os *media*, *i.e.*, vulnerável às transformações ocorridas durante a implementação e desenvolvimento da cultura digital (que colocou em prática as antecipações teóricas da “morte do autor”, da escrita coletiva ou de um conhecimento/memória em rede). Da componente escrita extrai, ainda, conceitos estruturais secundários como narrativa, escrita, linearidade/não-linearidade, deriva e interface. Estas auscultações da investigação traduziram-se na seleção dos conteúdos (referências críticas e/ou históricas e conteúdos provenientes da produção académica dos discentes de mestrado de DCNM) e na ordenação das secções.

A reunião temática que daqui resulta funda-se numa aproximação ao legado teórico de Barthes (1970: 73), que nos afirma que o “nascimento do temático” começa por um processo de nomeação que é, afinal, resultado da própria atividade do leitor. Dessa nomeação através da leitura, nasce também esta edição (intenção que ganha evidência na escrita do editorial).

Por contraponto à valorização do leitor encontramos sempre a autoria, seja através da sua contestação (sobre a máxima “a morte do autor”; Barthes, 1968) ou da sua exaltação (o autor como “fundador de discursividade”; Foucault, 1983). Sendo o autor figura central desta publicação (por campo ou contracampo), todos os conteúdos são demarcados através do nome no cabeçalho ou sigla lateral das páginas. Estas siglas compõem o sistema de navegação matricial na publicação e surgem primeiro no editorial – índice descritivo dos conteúdos, interrompido pelas siglas e numeração de página que, deste modo, informam o leitor da localização do conteúdo a que reporta a citação ou paráfrase – e, mais tarde, como marcação lateral de página.

A narrativa ou encadeamento editorial segue, deste modo, o princípio dos “fundadores de discursividade” (Foucault, 1983: 58). O nome de um autor não é apenas elemento intratextual, mas modelo classificativo de outros discursos, ao permitir o reagrupamento, a delimitação e a seleção (inclusive por oposição) de outros textos; ao estabelecer relações intertextuais de “homogeneidade, de filiação, de mútua autentificação, de explicação recíproca ou de utilização concomitante” (*idem*: 45) entre textos e autores; ao definir a sua legitimidade quando indica “que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível” (*idem*) mas recebido de acordo com um certo estatuto. A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.

Quando enquadra o valor da autoria num contexto de produção de discurso, Foucault prepara a nossa proposição de sistema relacional editorial, ou seja, um nome traz sempre consigo a eminência de outros nomes e discursos. Como origem e como operador intertextual, é particularmente um “nome” que nos leva a outros autores – Stéphane Mallarmé –, aqui entendido como o “fundador da discursividade”<sup>69</sup> da página com o poema *Un coup de dés*. Daqui, a primeira associação editorial encontra-se na operação de conversão das doze duplas páginas do poema nas doze placas de Marcel Broodthaers (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard/image*, 1964). O exercício de Broodthaers transforma uma obra fundamental para a modernidade numa imagem, obliterando literalmente o seu texto. Broodthaers manteve escrupulosamente o *layout* da edição de 1914 da Gallimard, com exceção da subtil alteração da capa: onde Mallarmé anunciava um “poema”, Broodthaers indica “imagem”. O texto é substituído por retângulos pretos com a exata medida das linhas do poema original; esta operação sublinha a distribuição espacial do texto pela página, mais do que o sentido das palavras que o constituem. Entre os dois autores, desenha-se uma fratura essencial no paradigma da representação, quando se desloca a primazia da palavra para a exploração do espaço plástico da escrita. Broodthaers revela esta ambição quando nos diz (1969 *apud* MacKert, 2008: 213):

(...) eu acreditava que era necessário relançar os dados sobre a noção da imagem...  
o meu objetivo é mudar os sinais de leitura de um poema... mostrar a extensão em

---

<sup>69</sup> Marcel Broodthaers vai mais longe e considera Mallarmé a “figura fundadora da arte contemporânea”.

*que a palavra é realizada pela forma*<sup>70</sup>.

Em suma, o trabalho destes dois autores questiona os papéis exclusivos do texto como representante de significantes, da imagem como representante da forma e da página enquanto espaço privilegiado de negociação entre estes valores. A partir da figura tutelar de Mallarmé e da operação que sublinha o programa ideológico ou representacional de *Un coup de dés* por Broodthaers, chegamos à consolidação dos conceitos-chave, bem como a um primeiro esquema de conteúdos e secções.

#### 2.4.2. Editorial

Os princípios editoriais de *Página* estruturam-se nas lógicas da montagem, do enca-deamento narrativo, da inter e hipertextualidade para a elaboração de sistemas rela-cionais (ou modelos indutivos de argumentação por associação de ideias e conceitos)<sup>71</sup>.

Seguindo estes princípios e enquanto elemento fundamental na agregação dos con-teúdos (antes da sua ordenação nas secções), o editorial [PAG/L1: capa, 1-10, contracapa]<sup>72</sup> fun-ciona como um guião. Declara-se “exercício de edição” e explora, pela sua metodologia de escrita, a dialética linha/rede. Para tal, assume formalmente (e, eventualmente, de forma paradoxal) o bloco de texto como modelo tipográfico; com isto, constrói-se uma expectativa de argumentação retórica linear, contrariada pela exploração do intervalo semântico entre frases ou fragmentos<sup>73</sup>. Com esta ação, o editorial procura ser a expressão do plural do texto barthesiano e da leitura ativa dos vários textos que com-põem a publicação<sup>74</sup>. Ao apropriar-se das palavras ou ideias dos autores que elenca, deixando as suas siglas como notas ao expoente, este texto define uma “genealogia” editorial, revelada na badana da sobrecapa. Deste modo, subvertem-se as funções orto-doxas do paratexto, ao converter editorial em índice onomástico ou motor de busca. É também o editorial que nos encaminha até à contracapa (como um atalho), onde encontramos a convencional declaração de ordenação da edição – ou índice.

<sup>70</sup> Na versão consultada: “(...) I believed necessary, to redo the rol of the dice on the notion of the image... my aim is to change the signs for the reading of a poem... to show the extent to which the Word is carried by the form.”

<sup>71</sup> Para uma descrição aprofundada destes princípios editoriais, consultar o tópico “Corte, colagem, montagem: a edição de *Página* sob a forma da antologia ou de sistema relacional”, na presente tese.

<sup>72</sup> Para otimizar a leitura comparada entre memória documental e componente projetual, colocámos ao expoente a indicação da loca-lização dos conteúdos referidos em cada volume de *Página*; de acordo com o seguinte código:

“PAG/L#: #” (Nome da Publicação/indicação do volume: página(s) onde se encontra(m) o(s) conteúdo(s)).

<sup>73</sup> Ver Anexo 3 (A3/392-3).

<sup>74</sup> Do editorial *Página – Livro 1*, p. 2: “Revisão do Método: Primeiro classificar a leitura para depois escrever um texto; escrever um texto para depois editar uma publicação”.

### 2.4.3. *Narrativa editorial*

Na continuidade da experimentação com a anatomia da publicação, só após a penúltima página do editorial iniciamos a estrutura convencional do livro, com a imagem de uma guarda marmoreada <sup>[PAG/L1: 12]</sup> – uma alusão à famosa página 169 marmoreada, de *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, “variegado emblema da minha obra”, nas palavras de Sterne (1759-67: 326) –, que nos remete ao volume impresso da publicação e à sua manufactura histórica. Para a descodificação desta alusão, na página anterior <sup>[PAG/L1: 11]</sup> adicionámos uma citação da obra supracitada (sobre o que subjaz à inclusão da página marmoreada, ou seja, incitar o leitor à leitura do mundo). Na folha de rosto <sup>[PAG/L1: 13]</sup> declaramos o título *Página – Livro I* e o subtítulo *Contexto: De x a x*, síntese da declaração de Wittgenstein que revela, por um lado, a aproximação não-linear do autor às questões filosóficas, por outro, o mote e metodologia editorial da publicação. Nas duas páginas seguintes incluímos uma breve síntese descritiva de *Página*, bem como do presente volume, *Página – Livro I* <sup>[PAG/L1: 14-5]</sup>.

A primeira secção, “Prefácio, Preâmbulo, Prólogo” <sup>[PAG/L1: 17-23]</sup>, numa aproximação metaprojetual, alude a estas estruturas paratextuais e à sua função de declaração das intenções do autor (uma espécie de editorial do autor). É exatamente isto que ocorre no “Prefácio” <sup>[PAG/L1: 18-9]</sup> de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé (1897), onde o autor confessa intenções de utilização deste espaço de escrita como “manual de instruções” do poema. *Exercise* <sup>[PAG/L1: 20]</sup>, de George Brecht (1963), muito embora pertença à categoria das artes visuais, utiliza o texto como enunciado para a obra e fomenta uma primeira “hiperligação” à citação de Wittgenstein (na folha de rosto). No prosseguimento da narrativa editorial ou da consolidação de um sistema relacional, segue-se o “Prólogo” <sup>[PAG/L1: 22-3]</sup> de *Investigações filosóficas*, de Ludwig Wittgenstein (1945-49), uma declaração expandida sobre a morfologia descontínua do seu pensamento filosófico.

A próxima secção, “O fim da linha: texto, autoria e novos espaços de escrita” <sup>[PAG/L1: 25-83]</sup>, adensa as declarações anteriores. O texto “The end of the line” <sup>[PAG/L1: 26-9]</sup>, de Jay David Bolter (1991), contextualiza a passagem da retórica convencional para a “obra aberta” e, daqui, a transição da primazia do valor do autor para o leitor (da teoria à prática), a partir da disjunção da linha. A argumentação deste ensaio estabelece associações a conteúdos e autores desta publicação (Barthes, Wittgenstein), bem como a autores e obras presentes nas publicações seguintes (Genet, Derrida – *Glas*).

Como ensaio exploratório das estruturas paratextuais editoriais, apropriámo-nos do

“Índice lógico” [PAG/L1: 30-7] e do “Índice” [PAG/L1: 38-9] de *S/Z* (Barthes, 1970). O índice é um esquema, uma estrutura fragmentária e, por isso, passível de contaminação não-linear. A nossa edição do “Índice lógico” sublinha (paradoxalmente, ao bloquear alguns dos seus conteúdos) os argumentos que Barthes apresenta para a análise de *Sarrasine*, de Balzac. Como possível nota à margem das suas *lexias*, o “Índice lógico” enumera os princípios fundamentais do método do autor. A experiência de edição pela omissão antecipa, ainda por via formal, o exercício de Broodthaers sobre *Un coup de dés* (que encontraremos nas páginas seguintes).

A aproximação às teorias e métodos de Barthes, as suas formulações teóricas sobre o valor do autor, contextualiza o primeiro projeto académico, “Isto é um livro de autor” [PAG/L1: 40-56], de Mafalda Sequeira. Ao explorar a relação da não-linearidade com a autoria, o trabalho questiona o papel do leitor perante a narrativa e o objeto livro. Como intervalo ao projeto, elencámos um conjunto de páginas com citações de autores de especial relevância no projeto da discente [PAG/L1: 42-5, 57-9]. As citações, como fragmentos, prestam-se a um trabalho ambivalente: por um lado, são interlúdios de legitimação (consolidam as posturas críticas dos projetos), por outro, são breves motores relacionais dos temas e autores a que aludem determinados projetos. Pela relevância apontada, desenvolvemos uma grelha de composição tipográfica de exceção, que interrompe a regular grelha da publicação.

Na sequência das problemáticas autor/leitor, Miguel Monteiro, em “Autoridade é escolha” [PAG/L1: 60-1], coloca-se no papel de leitor dos projetos dos restantes discentes, aludindo à marginália como operação de transporte da função leitor para a função autor.

As condições cognitivas da leitura como consequência da estrutura do texto (e as suas transformações perante os novos *media*), bem como a revelação da etimologia da palavra “ler” como recolha ou reunião, são argumentos centrais de “The reading path” [PAG/L1: 62-5], de Jay David Bolter (1991). A pluralidade do texto como resultado de escritas e leituras múltiplas converge em mais um conjunto de citações (aqui declarado como um “inventário da intertextualidade” [PAG/L1: 66-7]). Seguem-se os dois índices de *Writing spaces* [PAG/L1: 68-9] das edições de 1991 e 2001 (Jay David Bolter), onde se reafirma a potencialidade do índice na conversão de uma estrutura linear em sínteses potencialmente não-lineares. Esta dupla página permite-nos, ainda, constatar como o índice se declara narrativa autónoma. Nestes índices encontramos entradas para a questão da escrita na sua relação com o computador, o hipertexto, a história da escrita

ou a remediação da imprensa, ou seja, podemos através deles transcorrer sobre algumas das transformações ocorridas neste domínio, à distância de uma década. Mais uma vez, subvertemos as expectativas funcionais de determinadas estruturas editoriais, simplesmente deslocando-as dos seus espaços usuais (*i.e.*, colocamos índices como hipóteses narrativas).

“O livro por vir” <sup>[PAG/L1: 70-81]</sup>, de Maurice Blanchot (1959), com a sua aproximação crítica à obra *Un coup de dés*, serve-nos como preâmbulo à obra que irá surgir nas páginas seguintes.

A concluir a secção surge o primeiro momento editorial “hipertextual” (intitulado “narrativa perdida”), estratégia editorial que nos permite criar corpos estranhos na publicação, a partir das experiências quotidianas de navegação e leitura na cultura ou página digital. Esta dupla página <sup>[PAG/L1: 82-3]</sup>, em particular, alude ao sistema binário como código operativo de desconstrução da linha. A sugestão formaliza-se com a composição de um mapa relacional de obras e imagens que evocam “zeros” e “uns”, bem como a dialética texto/imagem, através das obras de Marcel Broodthaers.

O capítulo ““Eu odeio o movimento... que desloca as linhas”: instrumentos para uma narrativa instável” <sup>[PAG/L1: 85-191]</sup> centra-se na questão da narrativa através de um conjunto de obras, referências, ensaios e projetos que relacionam este conceito com o texto e os *media*. Começamos a secção com as páginas (digitalizadas) do jornal *Le Figaro* <sup>[PAG/L1: 87-92]</sup> numa edição coetânea a *Un coup de dés* (22 de Maio de 1897). Na componente escrita vimos como o jornal, enquanto *medium*, é responsável pela primeira digressão massiva do texto em direção à fragmentação e à não-linearidade. Na mesma página conviviam uma pluralidade de narrativas que obrigavam o leitor, ainda pouco acostumado a estas exigências, a encontrar o seu próprio caminho. Como primeiro *medium* popular a infringir a univocidade do texto, o jornal é exemplar na necessária destabilização do livro, e abrirá a página a uma pluralidade de significados, como a exploração de *Un coup de dés* <sup>[PAG/L1: 95-123]</sup>, nas versões de Mallarmé e de Broodthaers, demonstram. Pela sua carga simbólica, como já observámos anteriormente, estas páginas são o culminar das argumentações editoriais desta primeira publicação. Como campo e contracampo, intercalámos as duas referências críticas numa sequência original. Por se tratar de uma relação entre obras/autores onde a espacialização do texto na página se converte em tratado, estes são os únicos conteúdos apresentados como fac-símiles (mais precisamente, como *mise en abyme*, página dentro de página) escapando



ao carácter equalizador, traduzido pela grelha do projeto gráfico da publicação. *Image/Text* [PAG/L1: 124-5], de Ian Wallace (1979), conclui o comentário à querela texto/imagem com a declaração “esta página é a real mesa, o plano da linguagem”<sup>75</sup> (aludindo às teorias de Wittgenstein).

As duas páginas seguintes revelam a citação que dá nome à secção e que parte de mais uma interpretação de Marcel Broodthaers, desta vez a Charles Baudelaire, “Je hais le mouvement que déplace les lignes” [PAG/L1: 126-7] (1973). A frase remete-nos imediatamente para o ensaio “Crisis of linearity” [PAG/L1: 128-41], de Villém Flusser (2003). Este texto descreve os princípios percetivos e cognitivos envolvidos na apreensão do texto e da imagem, bem como a evolução da nossa memória e da constituição da escrita: de linguagem pictográfica à consolidação do pensamento alfabético (cuja abstração simbólica nos afasta da origem visual da escrita), até ao mais recente encerramento do ciclo, onde assistimos a uma nova operacionalidade da dialética texto/imagem pelos *media* eletrónicos, agentes fundamentais da crise da linearidade.

A partir destes princípios conceptuais, o projeto académico “A narrativa como lugar instável” [PAG/L1: 142-81], de Ana Malheiro, afirma a página como espaço privilegiado de narrativas inconstantes, na passagem dos valores impressos para os digitais, da palavra oral para a escrita, sem esquecer as várias mediações associadas. É precisamente este o mote para a segunda “narrativa perdida” [PAG/L1: 182-3], que evoca as duas versões de *A voyage on the North Sea*, de Marcel Broodthaers, livro e filme (1973, 1973-74, respetivamente), ambos remetendo de forma explícita para a estrutura e “gramática” de cada *medium*.

“From dialogue to essay” [PAG/L1: 184-6], de Jay David Bolter (1991), encaminha o leitor para o compromisso volátil entre palavra oral e escrita, bem como para as consequências desta constante negociação. A transformação da rede implícita de associações aquando da leitura de um texto, para uma leitura em rede tendencialmente explícita, é outro dos tópicos essenciais deste texto que, por sua vez, nos dirige para a terceira “narrativa perdida” com uma alusão à obra de Mallarmé [PAG/L1: 187] e à proposta académica de Micael Figueiredo, “Think about” [PAG/L1: 188-9]. Neste trabalho procura-se entender quais as consequências da passagem entre visível e não-visível, oculto e dado a ver, nas formulações ubíquas da página no espaço urbano. Da possibilidade de deriva às coordenadas da página, a quarta “narrativa perdida” [PAG/L1: 190-1] coloca em diálogo um

---

<sup>75</sup> No original: “this page is the real table the plane of language”.

esquema de *Livre* de Mallarmé e diagramas de estatística, com valores vazios entre os vetores cultura e economia.

No capítulo “Autor sem livro, escritor sem escrito: da edição como forma, do editor como morfólogo” [PAG/L1: 193-239] questionamos as sobreposições entre as figuras do autor/escritor/designer, editor e crítico/investigador. A secção inicia-se com “The essay as form” [PAG/L1: 194-215], de Adorno (1988), que entende o ensaio como lugar preocupado com os restos do empreendimento da ciência. Ao atestar os confrontos entre academia, filosofia e pensamento artístico, o ensaio afirma-se como género análogo às mais recorrentes ações da edição contemporânea<sup>76</sup>, entre ciência e indústria, discurso subjetivo e autoria.

Entre os valores tensionais da concretização da obra e o puro experimentalismo, o texto “Joubert e o espaço” [PAG/L1: 216-33], de Maurice Blanchot (1959), apresenta-nos o legado de Joubert, escritor na linhagem de autores cuja escrita revela uma consciência da topografia do livro (à semelhança de Sterne, Mallarmé ou Perec). Esta consciência do valor do espaço como argumento fundamental da experimentação é revelada na frase “Atormentado pela maldita ambição de fazer caber um livro inteiro numa página, uma página inteira numa frase e essa frase numa palavra”(Joubert *apud* Blanchot, 1959: 73).

O projeto “AutoDev interface” [PAG/L1: 234-5], de Tiago Machado, centra-se na interface digital enquanto espaço privilegiado para a discussão entre mediação, autoria e deriva. Um conjunto de citações [PAG/L1: 236-7] consolidam este entendimento da interface como matéria de experimentação nas questões de autoria e leitura.

Os conteúdos da publicação terminam com uma homenagem ao contributo de Aby Warburg em *Ritual da serpente* (1923) e da constituição do Atlas como modelo preferencial para uma morfologia dos sistemas relacionais [PAG/L1: 238-9]. A reconfiguração infinita do Atlas encontra na rede a sua infraestrutura, aplicação prática e condição quotidiana.

A publicação *Página – Livro 1* tem por princípio questionar os modelos e espaços paratextuais da edição. A terminar este primeiro volume da componente projetual, a ficha técnica [PAG/L1: 240], para além dos créditos habituais, identifica as suas próprias funcionalidades ortodoxas. Como conclusão dos processos de citação e apropriação, no espaço reservado à declaração dos direitos de autoria, cita-se Roland Barthes, quando este assume os seus textos como fruto dos “discurso dos outros”; nos agradecimentos,

---

<sup>76</sup> Este entendimento será desenvolvido no capítulo “Operações” da componente teórica e em *Página – Livro 3*.

citamos os próprios agradecimentos de Jay David Bolter em *Writing spaces*, onde se discorre sobre a questão atual dos direitos de autor como clara evidência de entrada na idade tardia da imprensa.

#### 2.4.4. *Conclusões e motes para o desenvolvimento da investigação*

O principal desafio deste primeiro volume passou pelo estabelecimento das regras ou princípios estruturais da publicação *Página*, bem como de uma correspondente composição tipográfica. Sendo *Página – Livro 1* um códice, compõe-se por páginas que, mesmo impressas, se assumem como reflexo de quase duas décadas de familiarização com os modelos e formulações da cultura digital. A partir deste mote, o capítulo teórico seguinte – “Objetos: o artefacto como paradigma de mudança, espaço de confluência ou continuidade negociada” – sistematiza algumas destas ocorrências e aponta para um estado da arte do livro e da página.



3.

OBJETOS:

livro e página como paradigmas de mudança,  
espaço de confluência ou continuidade negociada



*A manifestação objetiva da linguagem pode ser experienciada num momento e espaço isolado – a página; ou numa sequência de espaços e momentos – o livro.*<sup>77</sup>

Ulisses Cárion (1975: 9), “The new art of making books”

O design surge como uma das disciplinas no estudo da materialidade (e imaterialidade) dos objetos culturais e do modo como estes se vinculam a determinadas convenções no plano da estética e da linguagem, se relacionam com os seus contextos e são apropriados pelos vários públicos. O design assume-se, ainda, como território de investigação dos *media* em transição e/ou convergência, onde o impresso e o eletrónico coexistem e se avaliam as potencialidades e constrangimentos de ambos os modelos. São comuns as análises comparativas entre os objetos físicos e as suas reformulações digitais; enquanto as últimas expandem ou questionam os limites do artefacto, a cultura material reivindica legitimidade histórica e confronta-se com a herança pouco solidificada dos sistemas digitais.

No seguimento deste posicionamento e se considerarmos agora o campo específico do design de comunicação, livro e página afiguram-se como arquétipos para a aferição das transformações operadas aos processos na “era pós-digital”.

Propomos observar o livro como modelo paradigmático, artefacto experimental e objeto de investigação em design de comunicação. Mas sendo esta última uma disciplina inclusiva, que se motiva tanto pelo seu conhecimento específico como pela integração de outras áreas científicas, analisaremos o livro como paradigma da transmissão do conhecimento, dos modos de pensar e da comunicação. De facto, o livro definiu o tipo de textualidade produzida, transmitida e conservada, bem como a evolução do léxico da paginação e da tipografia; é ainda recorrente no nosso imaginário literário – ou seja, decreta a macroescala da escrita e a microescala da letra.

Com o livro impresso e a hipótese de um livro digital testemunha-se igualmente a passagem da estrutura linear para a hipertextual. Como artefacto em permanente estado de negociação, analisaremos a remediação do livro impresso pelo livro digital, bem como as possibilidades de convergência que hoje se pressentem bidirecionais, ou seja, que ocorrem no sentido impresso-digital, mas também no oposto, revelando a conta-

---

<sup>77</sup> No original: “The objective manifestation of language can be experienced in an isolated moment and space – the page; or in a sequence of spaces and moments – the book.”

minação das especificidades do livro digital no livro tradicional. Longe das visões distópicas do fim do livro motivadas pela eclosão do digital, analisaremos a hipótese de uma língua franca ou território comum entre livro impresso e digital, onde a determinação pelos *media* pode deixar de fazer sentido, para antes dar lugar àquilo que o livro é, à sua ontologia.

Se é precipitada a declaração de hegemonia dos sistemas digitais, é certo que estes foram indispensáveis para que voltássemos a questionar, analisar e por último propor alternativas para determinados objetos, entre estes, o livro. Todo este processo, longe de ser novo, já vinha a ser preparado com a introdução dos *media* audiovisuais, primeiro no espaço público com o cinema, e depois no espaço doméstico com a televisão. No entanto, após a introdução e adoção da internet, encontramos um espaço de mediação exemplar – a página. A segunda parte deste capítulo analisa a página como modelo editorial regulador e como paradigma do imaginário e da legitimidade cultural e discursiva do design. Perante o generalizado acolhimento das lógicas de fragmentação (princípio estruturante dos artefactos digitais), circunscrevemos a possibilidade de a página, como unidade mínima do livro, se assumir como espaço de negociação privilegiado – um lugar da ordem do político, nas recorrentes discussões em torno da edição impressa ou digital. O livro, perante a sociedade de informação, é frequentemente desmaterializado, fragmentado ou disperso por páginas *online* académicas, blogues de especialistas, *sites* como os da Amazon e da Google Books, bibliotecas digitais, PDF, entre outros. A remediação digital da página (com evidente aproximação semântica na página *web*) impõe uma nova noção de unidade que, por consequência, nos leva a considerar um outro espaçamento estrutural (um intervalo que já não surge no fim da página, mas no *hyperlink*).

Uma transformação na geometria do livro dirige-nos igualmente para a relevância da página. O plano do livro composto pelas páginas direita e esquerda, semelhante a uma paisagem, influenciou a forma da literatura ao longo de séculos. O novo formato de página digital, muito embora mimetize frequentemente as convenções da página impressa, assume com maior naturalidade o formato das placas de argila dos primórdios da escrita – ou a moldura. Isto leva-nos a concluir que a *web* e os mais recentes dispositivos de leitura eletrónica preferem a autonomia da página. Esta permite-nos pensar noutro sentido de coesão, que não se fixa pelo volume ou encadernação do livro, mas que existe em permanente fluxo – mais como partes em constante procura de um todo,



que um todo estável e composto previsivelmente pelas suas partes. Este movimento “entre-páginas” revela a consolidação de uma “economia do conteúdo” (Velden, 2011: 156), fruto das operações conjuntas entre livro, PDF, *posts*, blogues e fóruns eletrônicos, para a construção de um discurso, em ininterrupto fluxo.

Em síntese, a segunda parte deste capítulo propõe o estudo da página entre antítese e paradoxo, entre cultura do impresso e cultura digital, ou como modelo histórico agora transposto para as lógicas das interfaces digitais, que convertem objeto em sistema.

Em conjunto, livro e página são objetos preferenciais para o estudo das operações da escrita, leitura e edição. Das suas configurações contemporâneas decorrem alguns dos efeitos que estudaremos nos próximos capítulos.

### 3.1. Livro como objeto paradigmático do conhecimento

Como impulsionador fundamental da liberalização da cultura, da subdivisão do conhecimento e da experiência, ou enquanto modelador do pensamento, o desenvolvimento do livro foi acompanhando e sustentando os ideais da ciência, da justiça, da literatura, das artes e de uma variedade de outras expressões, tanto escritas como visuais. Cultura e conhecimento são sinónimos de livro: “A cultura está vinculada ao livro. O livro, como repositório e recetáculo de conhecimento, torna-se identificado com o conhecimento”<sup>78</sup> (Blanchot, 1969: 423). Perante estas resistentes analogias de sentido, analisaremos as consequências do entendimento do livro como “ícone” do conhecimento humano, fundador da cultura e da história, configurador da civilização e do pensamento, garantia de memória e autoridade e cúmplice na democratização da educação, para mais tarde compreendermos as dicotomias de objeção e aspiração às alterações da ordem do livro.

Em “The absence of the book”, Blanchot (1969) circunscreve três aproximações ao entendimento de livro. Na primeira, o “livro empírico” é veículo de saber, ao reunir uma determinada forma de conhecimento e, paradoxalmente, um *a priori* de conhecimento, ou seja: “não saberíamos nada, se não existisse com antecedência a memória impessoal do livro”<sup>79</sup>. O livro é, também, condição para toda a leitura e toda a escrita. Por fim, o livro é um valor absoluto, totalidade ou obra, investido de valores românticos por Novalis, de rigor por Hegel e de radicalismo por Mallarmé.

O livro destaca-se como o mais estável instrumento da cultura ou, se quisermos, como o objeto que a escreve, quando, em grande medida, fundamos a história a partir dos documentos que resistem ao tempo. Mais do que repositórios de conteúdo, os livros assumem-se como ícones do conhecimento; por este motivo, são ora idolatrados ora erradicados, em função da relação que estabelecem com determinado contexto ideológico e histórico. Em suma, o livro é garantia de memória e símbolo de autoridade.

Para Debray (1996: 148-50), o livro configura a civilização. A história narra-nos inúmeros episódios que demonstram a reverência das culturas ao livro, como são exemplos: a dependência da civilização hebraica a um livro deve-se à condição nómada

---

<sup>78</sup> Na versão consultada: “Culture is bound to the book. The book as a repository and a receptacle of knowledge becomes identified with knowledge.”

<sup>79</sup> Na versão consultada: “We would know nothing if there did not always exist in advance the impersonal memory of the book (...).”

imposta pela destruição dos templos; também a Bíblia, a possibilidade de a religião ir para além das igrejas, estrutura todo um pensamento e comportamento tipificador das culturas ocidentais. Em ambos os casos, o livro foi instrumento político, se considerarmos intrínseca a cada religião uma fundamental ordem política. Ainda como variação a este tema, durante os processos de colonização, o livro foi aparelho ideológico de expansão do território europeu, sobrepondo a sua cultura face às culturas dos restantes povos. Num movimento oposto, foi ferramenta de descolonização, acelerando e disseminando as identidades locais (com grande expressão na América Latina).

São também recorrentes os episódios que tornam complanares livro e perspectiva do mundo: Abelardo, que tem por condenação uma morte simbólica que se traduz na destruição de todos os seus livros; Petrarca, que iguala os livros e manuscritos que leu à Antiguidade, numa clara transferência do entendimento de um leitor para a leitura do mundo (Petrarca vai ainda mais longe, ao afirmar que a destruição de um livro implica uma segunda morte para o autor, pois só a obra consegue representar a autoridade da sua voz<sup>80</sup>) (Furtado, 2007: 13-4).

McLuhan (1959) traça a evolução da sociedade a partir do livro: antes do códice, a sociedade aural; com a invenção da escrita e a estabilização estrutural do artefacto, a sociedade visual, autocentrada no indivíduo e construindo o público como um conjunto de pontos de vista que encontram no livro o seu plano de convergência<sup>81</sup>; com as tecnologias eletrónicas e o modo como estas recolocam o livro enquanto problema, surge a sociedade neural da “Aldeia global”. Em 1962, o autor usaria a expressão “galáxia de Gutenberg” para descrever os efeitos do livro impresso na cultura humana.

De facto, as formas de pensamento são determinadas pelos modelos dominantes de cada época: a escrita alfabética define a emergência da consciência histórica, enquanto o livro impresso é essencial para a difusão e confiança generalizada dos progressos lineares da ciência que nos levam, posteriormente, à revolução industrial<sup>82</sup>. Os processos de digitalização do texto parecem levar ao abandono de formas predeterminadas,

---

<sup>80</sup> Encontramos desenvolvimentos desta retórica na frequente relação entre liberdade de expressão e censura de livros, das quais destacamos *Aeropagítica*, de John Milton, em 1644.

<sup>81</sup> Ainda sobre este assunto, McLuhan (1974: 5) declara a imprensa como tecnologia fundamental na configuração da experiência humana: “O homem Gutenberg, no século XVI, conseguiu um novo tipo de deslocamento, graças à nova intensidade da experiência visual decorrente da inovação da palavra impressa. Esta nova ênfase visual impeliu o homem desse tempo para que seguisse os seus objetivos individuais, fossem estes de aprendizagem ou de viagem ou descoberta, para os extremos mais extremos. (...) As linhas de montagem de tipos móveis providenciaram os arquétipos da revolução industrial e da revolução universal.”

No original: “Gutenberg man, in the sixteenth century, had achieved a new kind of detachment, thanks to the new intensity of visual experience deriving from the innovation of the printed word. This new visual stress impelled the man of that time to follow their individual goals, whether of learning or of travel and discovery, to the utmost extremes. (...) With its assembly lines of moveable types, provided the archetypes of the industrial revolution and universal education.”

<sup>82</sup> Por contracampo, Steiner (2001 *apud* Furtado, 2007: 13) prefere encontrar no livro o “arquivo dos erros e dos conhecimentos”.

preferindo as condições de fluxo, os valores do temporário ou do efêmero (Campanelli, 2011: 61). Qualquer que seja a perspectiva, o livro surge sempre como matriz essencial da sociedade, a sua “máquina invisível” (Landow, 2008).

O livro é ainda cúmplice na liberalização da educação. Libertados da oralidade da escolástica, Erasmus e More veem o livro impresso como instrumento para a revolução dos princípios do ensino. Enquanto a Bíblia se transforma na “religião sem paredes”, o livro impresso oferece possibilidades sem limites ao educador (McLuhan, 1959: 16). O livro é ainda central no desenvolvimento das universidades que, com os seus núcleos de manufatura, quebram o monopólio dos mosteiros (Kittler, 1996). É agente fundamental na criação dos padrões da ciência: por exemplo, o programa científico de Bacon baseia-se no livro, instrumento supremo das ciências aplicadas (McLuhan, 1959: 27). Seguindo a sua “doutrina” da educação como uma prática para a liberdade, Freire (1990 *apud* Toorn, 2006: 64) descreve o livro como um importante mediador da realidade:

*(...) os livros dão-me um determinado instrumento teórico de modo a que possa tornar a realidade mais clara (...). Esta é a relação que tento estabelecer entre ler as palavras e ler o mundo*<sup>83</sup>.

Quando aceitamos a centralidade do livro nas dinâmicas culturais históricas e contemporâneas, colocamo-lo, implicitamente, na constituição do valor da obra e do autor (e da consequente propriedade intelectual). Circunscrevem-se, deste modo, as duas ideias de livro: como materialização e formatação (imaginária, poética, científica, ideológica, política) de uma ideia do mundo, ou como unidade da obra ou do discurso.

Atualmente, assistimos a alterações fundamentais na organização e transmissão do conhecimento que, em última instância, equacionam a atual organização cultural e social. Inevitavelmente, a ordem contemporânea do livro é sintoma das transformações na cultura, nas suas práticas, hierarquias e formas de dominação material e simbólica (Furtado, 2007: 11). É inegável afirmar que os meios eletrónicos marcam um momento de crítica fundamental na história do livro, visto possibilitarem que este se aproxime da estrutura orgânica do pensamento humano. Às hipóteses de um livro hipertextual coadunam-se o nosso sentido de atualidade ou de história como narrativas não-lineares, ou de um pensamento que se gere menos por lógicas de causa-efeito e mais por ordens relacionais, indutivas e associativas.

---

<sup>83</sup> Na versão consultada: “(...) books give me a certain theoretical instrument in which I can make the reality more clear vis-à-vis to myself, you see. This is the relationship that I try to establish between reading words and reading the world.”

### 3.2. Entre o “livro que há de vir” e o (recorrente) renascimento da “morte do livro”

Desenhando uma linha genealógica por via bibliográfica, é possível situar ciclicamente o livro entre o seu futuro e o seu fim. A simples enunciação de alguns dos títulos consultados revela este estado recorrente do livro entre permanência, futuro e instabilidade: *O livro por vir*<sup>84</sup>, de Maurice Blanchot (1959), e o texto homónimo de Jacques Derrida (2001); “Na direção do livro do futuro”<sup>85</sup>, de Herbert Bayer (1951); “O futuro dos livros”, por James Warner (2011)<sup>86</sup>; “O fim do livro”<sup>87</sup>, de Uzanne (1894) ou o texto homónimo de Robert Coover (1992); “O fim do livro e o começo da escrita”, de Derrida; “O Livro não morrerá”, conversa de Umberto Eco com Jean-Claude Carrière (2009). O tema parece entusiasmar os vários géneros literários, da crítica ao ensaio ou à ficção.

Em “Entre o ‘livro que há de vir’ e o (recorrente) renascimento da ‘morte do livro’” percorreremos a ideia de fim de livro e livros sem fim, entre Uzanne (“O fim dos livros”, 1894) e Borges (“Livro de areia”, 1975), entre livro impresso e livro digital. Ao olharmos um tão largo espectro de contributos, em género e história, procuraremos relativizar a questão da morte do livro, para que nos centremos nas causas desta ressonância entre o seu fim e o seu futuro<sup>88</sup>.

Identificamos uma primeira condição: a recorrência na discussão parece provir do contínuo espanto perante a permanência de uma forma, quando todas as outras parecem transformar-se. O livro é exemplo raro de uma tecnologia primitiva refinada, ideia que reconhecemos nas palavras de Bush<sup>89</sup> (1939 *apud* Douglas, 2001: 11):

---

<sup>84</sup> No original: “Le livre à venir”.

<sup>85</sup> No original: “Towards the book of the future”.

<sup>86</sup> Em “The future of the books”, publicado pela McSweeney, James Warner (2011) antecipa um futuro para o livro nas próximas sete décadas. Embora ficcional, retemos a previsão para a próxima década: “2020: Todos os livros serão multiplataformas e interativos. Os ‘livros’ do futuro vão ser empacotados com bandas sonoras, *leitmotifs* musicais, gráficos 3-D e *streaming* de vídeo. (...) Os autores farão o seu próprio *marketing*, o leitor será responsável pela distribuição, a sabedoria das multidões vai cuidar da edição, e a mão invisível do mercado vai realizar a escrita (se esta existir).” No original: “2020: all books will be cross-platform and interactive. Future ‘books’ will be bundled with soundtracks, musical leitmotifs, 3-D graphics, and streaming video. (...) Authors will do their own marketing, the reader will be responsible for distribution, the wisdom of crowds will take care of the editing, and the invisible hand of the market will perform the actual writing (if any).”

<sup>87</sup> No original: “La fin des livres”.

<sup>88</sup> Numa aproximação útil aos primeiros sintomas da crise da imprensa, destacamos a investigação de Ludovico (2012: 15-30) em “The death of paper (which never happened)”, primeiro capítulo de *Post-digital print – the mutation of publishing since 1894*. 1894 é o ano que, segundo o autor, marca o início desta era – com a publicação de *La fin des livres*, de Octave Uzanne.

<sup>89</sup> Vannevar Bush é um dos precursores da tecnologia que, de facto, colocaria em dúvida a primazia do livro – o computador. É recorrente a citação a MEMEX, a máquina enunciada no seu texto “As we may think” (1945), como a manifestação utópica que

*Sem dúvida, o Homem vai aprender a fazer borracha sintética mais barata; sem dúvida, a aeronave vai voar mais rápido; sem dúvida, vai encontrar venenos mais específicos para a destruição dos seus parasitas internos sem arruinar a digestão, mas o que pode ele fazer mecanicamente para melhorar um livro?*<sup>90</sup>.

Setenta anos mais tarde, Eco (2009: 19) apresenta-nos uma reflexão semelhante:

*(...) ou o livro permanecerá o suporte de leitura, ou existirá alguma coisa que se assemelhará àquilo que o livro nunca deixou de ser mesmo antes da invenção da imprensa. As variações em torno do objeto livro não lhe modificaram a função, nem a sintaxe, há mais de quinhentos anos. O livro é como uma colher, um martelo, a roda ou o cinzel. Uma vez inventados não se pode fazer melhor. (...) Talvez evolua nas suas componentes, talvez as suas páginas deixem de ser de papel. Mas continuará a ser o que é.*

Chartier (2005) questiona se é possível a manutenção da mesma atitude de confiança, quando os ecrãs do presente não são apenas ecrãs de imagem que se opõem à cultura escrita, mas são eles mesmos ecrãs de escrita que a transmitem e multiplicam. Pelo contrário, para Eco (2009: 20), o computador e a internet apenas nos vêm sublinhar que, se julgáramos entrar na civilização das imagens, afinal regressámos em força à “galáxia de Gutenberg”, à era alfabética onde “toda a gente se vê de ora em diante obrigada a ler”.

Chegamos ao argumento mais frequente de destabilização da ordem do livro, aquele que despoleta, invariavelmente, a eterna questão do “fim do livro” – a introdução dos novos *media* (ou dos novos *media* de cada um destes tempos). Hoje, reagimos ao acesso quase inquantificável de informação, acelerando todos os nossos movimentos; o livro, no seu modelo tradicional, parece não conseguir suportar as exigências da sociedade de informação, como já indiciava McLuhan (1954: 12):

*É a cobertura quase total do mundo no tempo e no espaço que tornou o livro numa forma de comunicação cada vez mais obsoleta. O movimento lento do olho ao longo das linhas tipográficas, a lenta procissão de elementos organizados mentalmente para que encaixem nessas intermináveis colunas horizontais, estes proce-*

---

motivaria a invenção e evolução do computador, da internet e do hipertexto. O excerto apresentado pertence ao texto “Mechanization and the record”, primeira versão de “As we may think”.

<sup>90</sup> No original: “Undoubtedly man will learn to make synthetic rubber more cheaply, undoubtedly his aircraft will fly faster, undoubtedly he will find more specific poisons to destroy his internal parasites without ruining his digestion, but what can he do mechanically to improve a book?”

*dimentos já não resistem às pressões de cobertura instantânea da terra*<sup>91</sup>.

Nesta argumentação, as novas tecnologias preconizam a luta pela liberdade de informação, e o livro, antes agente de mudança, é força reacionária de uma nova ordem social<sup>92</sup>. Se o livro sempre foi um dos paradigmas do objeto multiplicado e utilizado, por exemplo, como agente de democratização da obra de arte (para a qual contribui, em grande medida, o “livro de artista”, pelo menos nas suas intenções inaugurais), diz-se agora que o livro perde a sua aura<sup>93</sup> e que chegamos àquilo que Steiner (2001 *apud* Furtado, 2007: 11) define como “the end of bookishness”. Também “The end of books” nos descreve a tirania da linha, a infraestrutura inconsciente da literatura e do autor (à exceção de escritores como Joyce, Queneau, Calvino, Sterne ou Cortazar), para de seguida, pensar num futuro para a escrita, além do livro:

*No mundo real, (...) isto é, no mundo das transmissões de vídeo, telefones celulares, aparelhos de fax, redes de computadores e, em particular, no recinto sussurrante digitalizado de hackers de computadores avant-garde, cyberpunks e freaks do hiperespaço, ouvimos muitas vezes dizer que a imprensa é uma tecnologia condenada e ultrapassada, uma mera curiosidade de tempos idos destinada, em breve, a ser enviada para sempre para os museus empoeirados e abandonados a que hoje chamamos bibliotecas. Na verdade, a própria proliferação de livros e outras media baseados na impressão, tão comum nesta idade da ceifa da floresta ou do desperdício de papel, é considerada um sinal do seu estado moribundo febril, o último suspiro de uma forma fútil, uma vez vital, antes de finalmente desaparecer para sempre, morta como Deus*<sup>94</sup> (Coover, 1992: 706).

---

<sup>91</sup> No original: “It is the almost total coverage of the globe in time and space that has rendered the book an increasingly obsolete form of communication. The slow movement of the eye along lines of type, the slow procession of items organized by the mind to fit into these endless horizontal columns, these procedures can’t stand up to the pressures of instantaneous coverage of the earth.”

<sup>92</sup> Mais tarde, o próprio McLuhan, em contradição com estas suas primeiras afirmações e numa relação criativa estreita com Quentin Fiore, acabaria por propor uma nova utilização do livro impresso onde a configuração especial e autónoma da página é fator essencial para uma nova ordem discursiva. Podemos observar estas suas experiências em particular em *The medium is the message: an inventory of effects* (1967).

<sup>93</sup> Mas como objeto que exige a cópia será que alguma vez a possuiu? Se entendermos aura, no sentido de Walter Benjamin (1936-39) em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, como aquilo que caracteriza a origem ou fascínio da obra de arte, colocada em causa pelo objeto multiplicado, como entender o futuro do livro perante o digital, que só exige circulação e não reprodução? Paradoxalmente, a hipótese do desaparecimento do livro parece apenas reforçar a sua “aura”, no sentido em que o aproxima do exemplar raro, desejável, colecionável. Isto pode ajudar a entender o fenómeno recente da publicação independente ou própria, que retoma a publicação impressa como suporte privilegiado do discurso artístico ou criativo.

<sup>94</sup> No original: “In the real world nowadays, that is to say, in the world of video transmissions, cellular phones, fax machines, computer networks, and in particular out in the humming digitalized precincts of avant-garde computer hackers, cyberpunks and hyperspace freaks, you will often hear it said that the print medium is a doomed and outdated technology, a mere curiosity of bygone days destined soon to be consigned forever to those dusty unattended museums we now call libraries. Indeed, the very proliferation of books and other print-based media, so prevalent in this forest-harvesting, paper-wasting age, is held to be a sign of its feverish moribundity, the last futile gasp of a once vital form before it finally passes away forever, dead as God.”

Toda esta argumentação radical dá lugar à tese central de Coover – o hipertexto ou o “hiperlivro”<sup>95</sup> liberta, finalmente, o leitor da tirania do autor e da hegemonia da linha.

Esta é de resto uma narrativa recorrente. Se as visões tecnológicas positivistas colocam os novos *media* como agentes singulares de transformação, por outro lado, assistimos a um constante atrito à mudança e à construção de argumentos de defesa e preservação incondicional dos valores tradicionais do passado<sup>96</sup>.

Foram necessários trezentos anos para que o códice começasse a rivalizar com o rolo e mais trezentos anos para que este último fosse completamente substituído. Os fenómenos hoje são acelerados mas ainda estamos no início de uma evolução<sup>97</sup>. Se os textos, durante este processo, se confundiram com o livro<sup>98</sup>, hoje parecemos voltar a preferir esta estrutura discursiva imaterial à materialidade do objeto. No entanto, a ideia de livro está presente no digital, quando este procura encontrar os mecanismos que mimetizem a sua interface clássica, *performance* e morfologia editorial. À medida que o número de *tablets* e *eReaders* se multiplica, o comportamento de “folhear” a interface dos ecrãs digitais está em ascensão. No entanto, não será este movimento, afinal, uma replicação do gesto de mudança de página? Se concluirmos afirmativamente, este é um movimento de evolução e não de fratura.

Oscilamos, cíclica e paradoxalmente, entre uma ideia dramática e uma ideia libertadora de “fim do livro”. Eco (2009: 19) sublinha, num parágrafo, a eventual falácia desta problemática:

*Irá o livro desaparecer com o aparecimento da internet? Escrevi sobre o assunto a seu tempo, isto é, no momento em que a questão parecia pertinente. A partir daí, de cada vez que me pedem para pronunciar, tudo o que posso fazer é recriar o mesmo*

<sup>95</sup> A possibilidade de um livro composto por um número infinito de volumes, *i.e.*, que utiliza a internet e o hipertexto enquanto infraestrutura e princípio textual.

<sup>96</sup> Poderá ser-nos útil recordar que também o livro impresso já foi entendido como um desses momentos de rutura não desejável – um novo *medium*. A esse respeito, Eco (1994) relembra a passagem de *O corcunda de Notre Dame*, de Vitor Hugo, em que Frollo, ao comparar o livro com a sua antiga catedral, exclama: “Ceci tuera cela” – “O livro matará a catedral”, “o alfabeto matará as imagens”. Em *Fedro*, de Platão, também Theut ou Hermes, o inventor da escrita, apresenta a sua descoberta ao faraó Thamus como a técnica que permitiria que os humanos recordassem aquilo que de outra forma esqueceriam. O faraó não se mostra imediatamente entusiasmado; afinal, para si, a memória é um dom que deve ser mantido através de uma estimulação contínua. Com a invenção da escrita, os humanos já não se sentiriam obrigados a esse exercício. Por extensão, o livro, encarado como objeto demoníaco, distrairia os indivíduos dos seus valores fundamentais, encorajando-os à livre interpretação das escrituras, à curiosidade insana (Eco, 1996). Hoje, sabemos que os livros estimulam a memória, não a narcotizam (Eco, 1994), mas não deixamos de reconhecer nestes argumentos uma estranha familiaridade. Primeiro os *media* audiovisuais e eletrónicos e, mais tarde, os dispositivos digitais, todos eles foram considerados motores de destruição da autoridade do livro.

<sup>97</sup> Em 1971, o *Project Gutenberg* lançava a sua primeira coleção de textos formatados digitalmente. Surgem, desta forma, os *eBooks*. Em 2010, a Google estimava que existiam 130 milhões de livros; em 2011, digitalizava mais de 15 milhões e planeava digitalizar todos os livros até ao final da década. Também neste ano, as vendas de *eBooks* ultrapassam os seus equivalentes de capa dura. Foram necessários apenas quarenta anos para que os textos digitais rivalizassem com os livros impressos (Blauvelt, 2011: 54).

<sup>98</sup> Derrida (2001: 6) regressa à palavra grega “biblion” para reforçar que esta não quis sempre significar a palavra “livro” mas antes “suporte para a escrita” ou “papel para a escrita”. De algum modo, a suposta origem da palavra “livro” sempre esteve mais próxima da noção de escrita e de suporte e daqui parece provir esta associação do texto ao livro.



*texto. Ninguém se apercebe do facto, antes de mais porque não há nada de mais inédito do que aquilo que já foi publicado; e depois porque a opinião pública (ou os jornalistas pelo menos) tem sempre essa ideia fixa de que o livro vai desaparecer (ou então são os jornalistas que pensam que os leitores têm essa ideia fixa) e todos formulam incansavelmente a mesma pergunta.*

O que, recorrentemente se coloca em causa, não é tanto o destino do livro, mas o futuro de um formato, o livro impresso, substituído por novas formas e técnicas de produção, reprodução e difusão de conteúdos.

Mas se podemos negar a morte do livro, a alteração da ordem do livro é uma realidade. Tanto o livro, como as práticas da leitura e da escrita, os modos de apropriação e receção dos textos, se encontram em rápida transformação.

Para Chartier (2005), o que diferencia esta suposta transformação do livro de muitas outras ao longo da história é a coincidência das mutações nas ordens do discurso, da razão e da propriedade. Na primeira mutação – na ordem do discurso – o mundo eletrónico propõe uma tripla rutura: a revolução da técnica de produção e reprodução dos textos, a revolução do suporte da escrita e a revolução das práticas de leitura e de uso dos discursos (em resumo, é uma revolução técnica, morfológica e cultural). A segunda mutação – na ordem da razão – propõe uma distinta organização da argumentação, que passa por desenvolver a demonstração por vias não necessariamente lineares ou dedutivas, mas por articulação aberta, eclética, relacional. Por via do hipertexto, o leitor não é mais obrigado a depositar a sua confiança no autor, uma vez que tem acesso, rapidamente, a um conjunto de outras posições ou argumentos que lhe permitem contrapor o discurso. Esta é uma mutação epistemológica fundamental que transforma profundamente as técnicas de prova e as modalidades de construção e validação do conhecimento. A terceira mutação – na ordem da propriedade (sentido jurídico) – corresponde às significativas alterações nos direitos de autor. O texto eletrónico, com a sua natureza aberta ou maleável às intervenções do leitor (que já não opera somente nas suas margens), permite uma reconstrução das unidades textuais sem precedentes. Os textos polifónicos e os palimpsestos da cultura digital diluem a suposta identidade perpétua do texto. Tudo isto conduz ao progressivo esbatimento da figura do autor como garantia de identidade e autenticidade do texto, com as vantagens referidas mas, igualmente, desvantagens, uma vez que os direitos de autor também são uma garantia de manutenção da integridade original de um texto.

Já para Latour (2007: 1), a crise do livro começou pela introdução dos caracteres móveis, no século XVI, e foi acelerada pela sua conversão em algoritmos. Desta forma, a questão não se deve centrar no suporte (ecrã ou livro impresso), mas sobretudo no efeito que o digital provoca no livro enquanto conceito. O momento atual permite-nos acima de tudo analisar aquilo que o livro efetivamente é, uma vez que, durante todos estes séculos, não foi mais do que uma amálgama provisória de funções completamente distintas, entre “grande literatura” e “literatura cinzenta” (os documentos utilitários, ligados a domínios variados como as ciências, o direito, as ciências sociais, a banca, a administração, etc.). Agora, o livro, como “plataforma multimodal de produção”, partilha o lugar com o ecrã. É no meio desta ecologia complexa que devemos repensar a natureza variável do livro, circunscrevendo as suas competências e a centralidade da sua natureza efetiva.

Em “La fin du livre et le commencement de l’écriture”, primeiro capítulo de *De la grammatologie*, Derrida (1967: 31) opera uma primeira libertação da escrita face ao livro, ancestral ordem natural que pode, agora, perder sentido:

*A boa escrita sempre foi compreendida. (...) Compreendida, portanto, no interior de uma totalidade e envolta num volume ou num livro. A ideia do livro é a ideia de uma totalidade, finita ou infinita, do significante (...) A ideia do livro, que sempre se refere a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escrita. (...) Se distinguimos texto, de livro, diremos que a destruição do livro, como parece hoje anunciar-se em todos os domínios, desnuda a superfície do texto. Esta violência necessária responde a uma violência que não era menos necessária*<sup>99</sup>.

Curiosamente, depois de advogar o fim do livro, Derrida (2001: 5) profere “O livro por vir”, uma conferência na Bibliothèque Nationale de France, onde começa por desconstruir o mal-entendido da sua proposta inicial. Afinal, afirmava o “fim do livro” apenas como final da história do “livro da natureza” (na via de Galileu, Descartes, Hume, etc.), ou seja, da natureza enciclopédica, do modelo do livro total ou do conhecimento absoluto.

Derrida lembra-nos que em qualquer discussão em torno do livro que há de vir, devemos começar por garantir a especificidade da palavra “livro”, fazendo-a resistir a

---

<sup>99</sup> No original: “La bonne écriture a donc toujours été comprise. (...) Comprise, donc, à l’intérieur d’une totalité et enveloppée dans un volume ou un livre. L’idée du livre, c’est l’idée d’une totalité, finie ou infinie, du signifiant (...) L’idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l’écriture. (...) Si nous distinguons le texte du livre, nous dirons que la destruction du livre, telle qu’elle s’annonce aujourd’hui dans tous les domaines, dénude la surface du texte. Cette violence nécessaire répond à une violence qui ne fut pas moins nécessaire.”

vizinhanças, conexões ou questões associadas. Destas, a mais perigosa e frequente relaciona a história do livro com a escrita: mas existem livros legítimos que foram e são escritos a partir de sistemas heterogêneos, logo, o livro não está ligado a uma escrita. Também é problemática a relação do livro com as tecnologias de impressão ou reprodução: existiram livros antes e depois da invenção da imprensa. Do mesmo modo, não devemos confundir livro com obra: nem todos os livros são obra e nem todas as obras com discurso escrito são livros. Finalmente, não devemos fazer colidir a questão do livro com a do suporte: é possível falar de livros nos mais variados suportes, não só livros impressos mas todos aqueles que hoje encontramos nos suportes dinâmicos, em operações virtuais e eletrônicas, com ou sem ecrãs.

Chegamos, assim, à questão estrutural deste texto – não podemos estar certos de que a identidade daquilo a que chamamos “livro” seja incompatível com as tecnologias digitais. Esta é uma questão complexa, que envolve emistura as esferas jurídicas, semânticas, políticas, sociais e económicas e, igualmente, todas as instâncias preliminares que Derrida acabou de afastar: a escrita, os modos de inscrição, a produção e reprodução, a obra e os seus modos, a economia de mercado e a economia de armazenamento, a lei, a política, o suporte. Esta aparente contradição na argumentação serve o autor na demonstração da real complexidade da questão.

Mas perante os textos eletrónicos, que não têm um único corpo ou obra nem são finitos ou individualizados (mas processos textuais disponíveis à intervenção de leitores transformados em coautores), como redefinir esta função do livro, como antecipar o livro que há de vir? Derrida começa por desconstruir a questão em três hipóteses. A primeira é a de que o livro, tal como o conhecemos, não terá futuro face à incorporação eletrónica e virtual. No entanto, assistimos ao aparecimento de novos formatos que não anulam por completo os anteriores; obrigam-nos, antes, a claras e determinantes reestruturas, não apenas no formato mas na economia que emerge com esta transformação. Segundo, a de que o livro, se tiver futuro, terá que abdicar daquilo que foi. Por último, a de que esperamos por um outro livro. Contudo, quaisquer destas perspetivas apenas sublinham a imensa expectativa face ao futuro do livro e prolongam a sua “religiosidade” ou sentido político. Se hoje estamos perante um dos momentos onde esta sacralização do livro parece comprometida, é porque as novas tecnologias da escrita e leitura questionam as bases da nossa ideia de livro (o seu tempo, espaço, ritmo) (Derrida, 2001: 12).

Por último, Derrida propõe uma conclusão preliminar para o futuro do livro, em quatro “pontos de fuga”. No tópico “O lúdico e o sério”, o autor assume que quando evocamos a palavra “livro”, estamos imbuídos de uma ideia, circular e pedagógica, de conhecimento; no entanto, esta corresponde apenas a uma das dimensões do livro, restando-nos as dimensões lúdica, aleatória e literária. Qualquer uma destas dimensões é explorada por uma nova economia do livro, que coloca em coexistência uma multiplicidade de modelos e de modos de arquivo e acumulação. O segundo ponto considera outra reestruturação, que dirige o livro, ao contrário do esperado, para um impulso fetichista que “santifica” o seu corpo, a sua temporalidade e o seu espaço, revalorizado precisamente pela possibilidade da sua escassez (*idem*: 17). De facto, vivemos atualmente um momento de recuperação da publicação impressa pelas edições de menor escala, próprias, independentes, principalmente em contextos artísticos ou de literatura experimental. O terceiro ponto circunscreve o direito aos livros na sua relação com a internet, entre agente libertador e movimento que avança por “zonas sem direitos, áreas ‘selvagens’, áreas do ‘vale tudo’ (do mais perigoso, politicamente falando, ao mais insignificante e absurdo...)”<sup>100</sup> (*idem*: 17-8). Mas quaisquer que sejam as formas que o livro tomará, é urgente prestar atenção aos princípios de categorização e legitimação dos discursos. No último “ponto de fuga”, Derrida (*idem*: 18) contesta todas as conclusões dogmáticas que ocorram num momento em construção, afinal uma ínfima porção da história: “(...) o que estamos a viver (...) ocupa o tempo e o espaço de uma vírgula minúscula num texto infinito”<sup>101</sup>.

Em suma, entre “O fim do livro” ou “O livro por vir”, a argumentação do autor coloca-nos numa posição atenta entre utopia e distopia:

*Devemos ser vigilantes na resistência a este pensamento catastrófico, uma vez que, revela a tentação inútil de oposição ao inevitável desenvolvimento de tecnologias cujas vantagens são também óbvias, não só em termos económicos, mas também éticos e políticos. Porém, também devemos ser cautelosos com um otimismo progressista – por vezes “romântico” –, pronto para dotar as novas tecnologias de comunicação com o mito do livro infinito, agora sem apoio material, o mito de uma transparência universalista, de uma comunicação imediata, totalizante, livre de*

<sup>100</sup> Na versão consultada: “If everything symbolized by the World Wide Web can have a liberating effect (in relation to controls and all forms of policing, and even the censorship exercised by the machines of power – of the nation-state, the economy, the universities, and publishing), it is all too obvious that that only advances by opening up zones without rights, ‘wild’ areas, areas of ‘anything goes’ (ranging from the most dangerous, politically speaking, to the most insignificant and the most inept...)”

<sup>101</sup> Na versão consultada: “(...) what we are living through (...) occupies the time and place of a minuscule comma in an infinite text.”

*qualquer controlo, para além de qualquer fronteira, numa espécie de grande aldeia democrática*<sup>102</sup> (Derrida, 2001: 17).

A análise sobre o futuro do livro, menos comprometida com um sinal exclusivo do seu tempo, encontra-se no texto homónimo ao de Derrida – *O livro por vir*, de Blanchot (1959). Reconhecemos, na sua leitura do poema *Un coup de dés* e do projeto irrealizado *Livre* (ambos de Mallarmé), uma ideia contemporânea de livro, quando nos centramos nas expressões: “livro numeroso”, “sem acaso”, “impersonificado”, “feito, sendo” “memorável crise”, “reunido pela dispersão”. Nesta última, em particular, o autor (*idem*: 246) privilegia a antinomia da divisão e da recolha como o cerne do livro que há de vir:

*É simultaneamente no sentido da máxima dispersão e no sentido de uma tensão susceptível de reunir a infinita diversidade graças à descoberta de estruturas mais complexas, que Un coup de dés orienta o futuro do livro. (...) Movimento de diáspora que nunca deve ser reprimido, mas preservado e acolhido (...) onde a dispersão adquire forma e aparência de unidade. Semelhante livro, sempre em movimento, sempre no limite do esparso, será também sempre reunido em todas as direções, pela própria dispersão e segundo a divisão que lhe é essencial, que ele não faz desaparecer, mas aparecer, conservando-a para aí se realizar.*

A tensão constitutiva do livro está, então, entre coleta/compilação/coleção e dispersão (na escrita e na leitura). Para esta tensão sem solução, Blanchot propõe uma formulação paradoxal – o livro existe pela *ausência de livro*. É a urgência da memória que leva à publicação, o sistema de relações que ordena as coisas. O problema do livro resolve-se, afinal, quando damos centralidade à sua ausência, através da memória, da escrita, do que se quer preservar e publicar.

Noutra aproximação a esta conceptualização do livro, também o hipertexto efetiva a ausência de livro, *i.e.*, implementa tecnicamente aquilo que é a sua natureza paradoxal. Se assim for, Blanchot (1969: 430) apazigua a recorrente discussão do “fim do livro”, dizendo-nos que a sua desconstrução e fragmentação apenas dão origem a outro livro: “O facto de o livro estar sempre a desfazer-se (desorganizar-se) ainda só leva a outro livro ou a uma outra possibilidade que não seja livro, e não à ausência do livro”<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Na versão consultada: “We must be vigilant in resisting this catastrophe-minded pessimism, apart from the fact that it reveals the pointless temptation to oppose the inevitable development of technologies whose advantages, as well, are obvious, not just in terms of efficiency and economy but also ethically and politically. But we must also be wary of a progressivist – and sometimes ‘romantic’ – optimism, ready to endow the new distance technologies of communication with the myth of the infinite book without material support, the myth of universalist transparency, of communication that is immediate, totalizing, and free of controls, beyond all frontiers, in a sort of big democratic village.”

<sup>103</sup> Na versão consultada: “The fact that the book is always undoing itself (dis-arranging itself) still only leads to another book or to

Aquilo a que assistimos hoje é a um movimento útil (porque produtivo) de forças opostas. Se por um lado reconhecemos a crescente marginalização ou secundarização do código, por outro, assistimos a um reinvestimento na ideia de livro, seja através do novo espaço de escrita e leitura que os meios eletrónicos impõem, seja através do fascínio pela publicação impressa, como as mais recentes manifestações editoriais no contexto das artes visuais e do design demonstram.

Durante esta investigação deparámo-nos com um conjunto de testemunhos consonantes e dissonantes relativamente a uma suposta “morte do livro”. Mas mais do que qualificar estas posições, interessou-nos o modo como elas nos revelaram que, para além de reflexo de uma suposta realidade (presente ou futura), existe uma relação estrutural (consciente, inconsciente) entre os valores basilares da cultura ocidental e um dos objetos centrais da sua suposta hegemonia – o livro. Ao seu peso corresponderá, sempre, um inevitável desejo de mudança e uma contrária aspiração de preservação.

### *3.3. Livro como objeto mitificado na cultura do design*

O livro é objeto paradigmático da cultura material e imaterial em design de comunicação, sendo possível pensar numa história paralela da disciplina a partir da história do livro. Ambos, design de comunicação e livro, partilham uma história que é pontuada pelas revoluções tecnológicas e culturais, às quais correspondem a expansão dos modos de expressão gráfica e escrita. O livro surge ainda como primeiro objeto de institucionalização do design: William Morris, para muitos figura inaugural do design enquanto disciplina, dedica grande parte da sua atividade à publicação de livros e sistematiza muitos dos seus problemas e formulações no texto “The ideal book” (1893). A leitura comparada do design enquanto disciplina com o livro permite ainda circunscrever a passagem do controlo da linguagem (tipo)gráfica para o domínio expansivo da comunicação – do plano bidimensional da página e tridimensional do artefacto, à quarta dimensão dos sistemas audiovisuais e interativos, *i.e.*, a transição do livro ao “hiperlivro”.

Ao trabalhar as dimensões plurais do texto como conteúdo e forma tipográfica, o

---

a possibility other than the book, not to the absence of the book.”

design tem um papel fundamental na reflexão sobre o livro. Na inversão desta zona de influência, o livro é, em design, simultaneamente objeto cultural, estético, artefacto técnico e manifesto discursivo. Estável, fixo, imutável, decorrente de séculos de aplicação das práticas oficinais, o livro transfigura-se e expande-se como “exercício de estilo”<sup>104</sup> em design de comunicação, a partir das vanguardas artísticas<sup>105</sup> e das suas extensões pelo modernismo, pela arte conceptual (com a ampla difusão do livro de artista como espaço alternativo para a produção artística) e, por último, pelo renovado interesse na publicação independente. Deste modo, com o livro, o design vai moldando o seu vocabulário e espectro de ação até chegar à possibilidade de um discurso próprio. Sensível a todas estas dimensões, a produção em design de comunicação acolhe o livro como modelo de comunicação paradigmático.

Refletir sobre o livro sempre foi um mote para observarmos o futuro do conhecimento específico da disciplina e do seu contributo às teorias e práticas da comunicação. Por exemplo, em *Vision in motion*, Moholy-Nagy (1947) implementa uma das ambições que perseguia há vinte cinco anos – o “livro integrado”, no qual texto e imagem são responsáveis pela fluidez funcional e maior legibilidade, ou seja, por uma comunicação otimizada. A igualdade das funções da imagem e do texto possibilitaria uma nova leitura, ao usar os elementos paratextuais e a imagem como pontos de fuga ao texto principal:

*Este livro integra texto e ilustrações, mas também tem em atenção o leitor impaciente, que, a princípio relutante em abrir caminho entre argumentos escritos, pode apreciar a matéria pictórica. Sensibilizado por esta, pode então continuar a ler a breve legenda, glossários e notas de rodapé até que seu apetite esteja aguçado para explorar o texto principal*<sup>106</sup> (idem: 6).

Contemporâneo das primeiras intenções do “livro integrado”, El Lissitzky (1926) circunscrevia as dimensões do livro no passado e no (seu) presente e antecipava muitas das discussões contemporâneas:

---

<sup>104</sup> Na aceção de Raymond Queneau e do seu *Exercices de style* (1947), isto é, numa abordagem experimental que é simultaneamente formal e discursiva.

<sup>105</sup> Desde *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) que a desconstrução da linearidade e rigidez do livro se esboça; este é um dos primeiros exemplos de transformação da página clássica e modelo de inspiração para as experimentações que se seguem – os poemas caligramáticos de Apollinaire, as publicações Dada e futuristas, apenas para citar os exemplos mais paradigmáticos.

<sup>106</sup> No original: “This book is integrated in its text and illustrations, but it also considers the impatient reader, who, at first unwilling to plow through the written arguments, may enjoy the pictorial material. Stirred by this, he may then proceed to read brief caption, glossaries, and footnotes until his appetite is whetted to explore the main text.”

*Hoje temos duas dimensões para a palavra [livro]. Como som, é uma função do tempo, e como representação, é uma função do espaço. O livro que há de vir deve ser ambos. (...) No início dissemos que a força expressiva de cada invenção na arte é um fenómeno isolado e não tem evolução. (...) Alegremo-nos com os novos media que a tecnologia coloca à nossa disposição. (...) Com todos esses novos bens, sabemos que, finalmente, poderemos colocar em prática o livro como obra de arte. No entanto, no presente dia e época, ainda não temos uma nova forma para o livro como um corpo; este continua a ser uma capa com uma sobrecapa, uma lombada, e as páginas 1, 2, 3...*<sup>107</sup> (idem: 28; 30-1).

Como contraponto, Bayer (1951: 22-5) aponta para a necessidade de questionar o livro tradicional e a sua hegemonia enquanto veículo sacrossanto da cultura e da linguagem. Depois da posição ideológica de William Morris de recusa à industrialização da produção do livro, a investigação em torno deste artefacto coloca a ênfase na máquina e nos seus aspectos funcionais, e a Bauhaus inicia uma produção baseada num romantismo da máquina e da função. Bayer acreditava que a época em que vivia seria o momento da primeira maturidade tecnológica, tempo ideal para que se colocassem as seguintes questões: o que é o livro do nosso tempo? Em que medida é diferente do de outros tempos? Como será o livro do futuro? O que deveremos fazer para a sua materialização? Como resposta, Bayer propõe não alterar radicalmente a forma do livro, mas encontrar estruturas linguísticas com maior elasticidade, compatíveis com uma expressão tipográfica mais adequada à disseminação da palavra.

Hoje, temos à disposição os meios e um contexto de receção favoráveis ao desenvolvimento do “novo livro” ambicionado por estes autores. Às revoluções tecnológicas na indústria da reprodução gráfica sucedem-se revoluções estruturais e formais: o refinamento do desenho tipográfico e a evolução da composição da página; o reconhecimento do texto como imagem; a fotocomposição e a facilidade da reprodução fotográfica que marcam uma expressiva cooperação (e, também, rivalidade) entre imagem e texto; o *offset* e o desenvolvimento da experimentação na relação

---

<sup>107</sup> Na versão consultada: “Today we have two dimensions for the word [book]. As a sound it is a function of time, and as representation it is a function of space. The coming book must be both. (...) At the very beginning we said that the expressive power of every invention in art is an isolated phenomenon and has no evolution. (...) we rejoice at the new media which technology has placed at our disposal. (...) with all these new assets, we know that finally we shall give new effectiveness to the book as work of art. Yet, in this present day and age, we still have no new shape for the book as a body; it continues to be a cover with a jacket, and a spine, and pages 1, 2, 3...”



texto/imagem; a *Xerox* e a democratização dos meios editoriais<sup>108</sup>; o *desktop publishing* com a democratização das ferramentas e a rutura do entendimento da legibilidade como qualidade impenetrável do texto; o *print on demand* (POD) e a possibilidade do livro-exemplar-único; o retorno à mimeografia para a evolução e autonomia de um discurso próprio ou crítico na disciplina; por fim, o livro digital, que nasce do contexto digital e nele permanece. Sendo que o nosso tempo é marcado pela disponibilidade simultânea de todos estes meios e princípios, resta-nos observar a forma como o design gere uma nova ordem do livro.

### 3.4. *Da destabilização da ordem do livro pelos media, ao reconhecimento de uma outra ordem para além dos media*

As teorias sobre o fim do livro ou da chamada literacia tipográfica muitas vezes não anunciam o seu derradeiro desaparecimento, mas o afastamento gradual dos modos como conhecemos ou identificamos o livro. Quando se provoca a crise do livro (que é mais a sua problematização do que o anúncio do seu inevitável fim) somos levados a fazer o reconhecimento das suas possibilidades. Na observação destes fenómenos seguimos Chartier (2005) que admite efeitos de desordem na ordem histórica do livro (com escalas de profundidade ainda por identificar). Muito embora a frequência do discurso do desaparecimento do livro reapareça ciclicamente<sup>109</sup> (motivada, em grande medida, pelos sistemas que dependem economicamente do livro, seja pelo interesse na permanência do impresso ou pela novidade do digital), sabemos hoje que a cultura do livro não será destruída pela introdução e legitimação dos novos *media*<sup>110</sup>. A simul-

---

<sup>108</sup> Ou nas palavras de McLuhan (1974:10): “A Xerox aparece como o reverso da medalha, como o fim do ciclo de Gutenberg; enquanto Gutenberg fez de todos um leitor, a Xerox transforma todos em editores.” No original: “Xerox comes as a reverse flip as the end of the Gutenberg cycle; whereas Gutenberg made everybody a reader, Xerox makes everybody a publisher.”

<sup>109</sup> Ver nesta tese “Entre o ‘livro que há de vir’ e o (recorrente) renascimento da ‘morte do livro’”.

<sup>110</sup> Neste sentido, tivemos em consideração que as alterações culturais mais significativas na ordem do livro nem sempre coincidem com as transformações tecnológicas. Chartier (1995: 23), ao traçar o desenvolvimento da cultura do livro, sublinha alguns marcos fundamentais na evolução tecnológica e cultural. Uma destas alterações é a mudança do rolo (*scroll*) para o códice, entre os séculos II e IV, e a invenção da imprensa, no século XV, possivelmente as duas transformações mais significativas na tecnologia de produção do livro, seguidas pela industrialização da produção gráfica impressa nos finais dos séculos XVIII e XIX e pela disseminação eletrónica dos textos. Contudo, um conjunto de transformações significativas ocorreram sem uma explícita ligação aos *media*. Por exemplo, as alterações nos hábitos de leitura transformaram-se à medida que as instituições monásticas foram substituídas por atitudes escolares entre os séculos XII e XVII. Como consequência, assistimos à reformulação do aparato textual e à emergência das estruturas paratextuais dos índices, tabelas de conteúdos, notas de rodapé e à margem, que relevam uma atitude mais ativa perante a leitura e formulação do texto. O códice transforma-se num sistema de conhecimento dinâmico, organizado e estruturado para potenciar múltiplas formas de acesso. Os suportes digitais, seguros das garantias funcionais destas estruturas, experimentam a replicação dos modelos, sustentados igualmente pelas funcionalidades específicas do espaço eletrónico.

taneidade (e complementaridade) da imprensa e dos *media* digitais é uma característica indelével do presente do livro.

No entanto, as nossas concepções de texto, memória e conhecimento aproximam-se tanto da formulação física do livro, que qualquer alteração paradigmática na sua forma parece ameaçar a estabilidade das representações do conhecimento. A isto acresce a tendência de cada novo *medium* competir com os *media* precedentes<sup>111</sup>. Em suma, a existência de sentidos contrários, a ameaça do fim do livro, o sentido de preservação ou o desejo pelo novo, num primeiro momento de coexistência de modelos (impresso e digital), geram muitas vezes argumentos baseados no confronto ou na oposição.

Dando por adquirida a passagem deste momento de novidade para uma época familiarizada com os *media* digitais (inclusivamente, a sua nomeação enquanto “novos *media*” começa a ser questionável), a hipótese de livro digital está ainda longe de ser uma realidade única. Prova-o o significativo número de termos que ora aludem ao suporte, ora às suas propriedades: *eBook*<sup>112</sup> ou livro eletrónico<sup>113</sup>, digital ou virtual, livro expandido<sup>114</sup>, edição amplificada<sup>115</sup>, entre muitas outras nomeações. A dificuldade de definição revela os equívocos à volta do livro digital, entre efetiva nova modalidade para a escrita e leitura e mero suporte ou sistema de distribuição; ou seja, estes termos remetem para uma realidade técnica do livro e não para uma noção efetivamente distinta de livro. Sendo estes de natureza e história volátil, investigámos outras categorizações para o livro, que se situem para além do suporte, veículo ou *media*, e abarquem o largo espectro de possibilidades contemporâneas, fruto da negociação permanente entre a anterior e a mais recente ordem do livro.

---

<sup>111</sup> Esta afirmação de identidade do novo *medium* releva essencialmente de motivações de natureza económica, mas é seguida pelos estudos dos *media* (que naturalmente deslocam a análise e a crítica para o novo *medium* de cada uma das suas épocas) e pelas práticas artísticas associadas (a chamada *media art*).

<sup>112</sup> A Association of American Publishers caracteriza um *eBook* como “uma Obra Literária sob a forma de Objeto Digital, consistindo num ou mais standards de identificação, metadata, e um corpo de conteúdo monográfico, destinado a ser publicado ou acessado eletronicamente” (2000 *apud* Furtado, 2007: 39).

<sup>113</sup> Livro eletrónico é um qualquer texto completo, orgânico e suficientemente longo (monografia), disponível num formato eletrónico que permita a distribuição em rede e a leitura através de um qualquer tipo de dispositivo *hardware* (Roncaglia 2001b *apud* Furtado, 2007: 43); “tendo em consideração a sua extensão e as suas características de completude e organicidade, se o texto em questão, em vez de estar disponível em formato eletrónico, fosse impresso, seria provavelmente impresso sob a forma de livro” (*idem*: 44).

<sup>114</sup> Provém da denominação “Expanded Books”, projeto pioneiro de edição de livros eletrónicos, por The Voyager Company, a partir de 1991. O projeto marcaria o padrão de livro eletrónico enquanto espaço multimédia.

<sup>115</sup> *Amplified-books* é um termo introduzido recentemente pela editora Penguin para a nomeação dos seus *eBooks* e que se associa a outras expressões, como *Enhanced-books*. São livros eletrónicos que adicionam materiais extra-texto como extensão do valor do livro/texto. Estas categorias tratam o livro como um filme ou uma aplicação multimédia, com anexos como *making-offs* de livros (mais próximos dos extras dos filmes em DVD, que de anexos literários). Nesse sentido, podem estar em forte contradição com os valores tradicionais do livro, que exigem recolhimento, concentração e silêncio, qualidades que, hoje, também os livros eletrónicos procuram. Neste sentido, Susan Sontag (2001 *apud* Furtado, 2011: 133) diz-nos que os livros são agora considerados uma espécie em perigo; por livros, a autora entende “as condições de leitura que tornam possível a literatura e os seus efeitos de alma. Anuncia-se que, muito em breve, pediremos a ‘bookscreens’ qualquer ‘texto on demand’ (...) Quando os livros se tornam ‘textos’ com que ‘interagimos’ de acordo com critérios de utilidade, a palavra escrita já não era senão outro aspecto da nossa realidade televisual dominada pela publicidade.” Isso equivalerá “sem mais, à morte da interioridade – e do livro”.

Utilizando o livro como modelo referencial, Deleuze e Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1980: 12-5) propõem uma história alternativa para a troca de informação escrita, desenvolvida a partir de três tipologias: o “livro-raiz” impõe a linha como valor artificial de entendimento do mundo; no “sistema-radícula” ou “raiz fasciculada”, a noção de centro único é interrompida ou destruída e desenvolve-se uma imediata e indefinida multiplicidade de raízes secundárias; por último, o “rizoma”, como modelo de organização textual, substitui as hierarquias do mundo impresso e é caracterizado pela não existência de princípio ou fim, crescendo simultaneamente para o exterior e para o interior. Ao formar um padrão construído por uma rede de nós discretos e em conexão, esta última tipologia oferece uma metáfora de crescimento e ligação, em vez de individuação e decomposição (Murray, 2003: 9). A taxonomia de Deleuze e Guattari, particularmente importante na transição do livro sequencial para o livro hipertextual, rompe com a dependência dos *media* enquanto princípio de organização e categorização, ao pensar o livro como estrutura e não como tecnologia.

Como consequência ou simplificação desta proposta, o livro e o metalivro (ou hiperlivro) oferecem-se como outro modelo de classificação. Se o primeiro dispensa desenvolvimentos, metalivro é a “criação de uma forma que expõe e transcende, numa segunda ordem de representação, a semiótica particular do códice, reconstelando as relações textuais num espaço não-coincidente com a ordem bibliográfica” (Portela, 2003). Metalivro ou hiperlivro colocam-se perante o livro tradicional para sobre este testarem outras configurações:

*O hiperlivro não mata o livro, mas suspende-lhe os contornos, desfaz-lhe os limites, reorganiza e reformula-lhe o paratexto. Se o livro introduziu o campo da perspectiva na superfície plana da escrita, o hiperlivro abre o volume, definitivamente, ao espaço multidimensional de ramificações infinitas. (...) Se o livro obedece a uma configuração, que deriva do facto de ele fixar a escrita, já por si fixação da fala, o hiperlivro, muito pelo contrário, vem imprimir um carácter totalmente dinâmico ao texto. Esse dinamismo advém do facto de o texto não se fixar numa formulação estável, mas ser sujeito a constantes alterações, inserções e cortes (Babo, 1999: 416).*

Como outra aproximação à classificação pelos limites ou fronteiras do livro, Cramer (2011c) parte da definição simples de livro como agregação de folhas e define os conceitos *bound & unbound* (encadernado/não-encadernado ou com limites/sem limites) como categorias para uma nova dialética do livro não baseada nos *media*. O autor entende *unbound* no mesmo sentido em que o mp3 desmembrou o álbum de música, mas nega a circunscrição desta categoria por via dos *media*: “Os *e-books* não são, de todo, livros não-encadernados [sem limites]”<sup>116</sup> (Cramer, 2011c).

O livro pode ainda ser caracterizado a partir da relação espaço-tempo. Em 1969, Blanchot (1969: 426) lança a hipótese de outra escrita, já não determinada pela implantação de um centro (“concebido como a procura de uma origem”) ou de uma relação início-fim (ou passado-futuro), mas por uma “atração de (pura) exterioridade”. Quando, de facto, a relação início-fim deixou de se impor como única temporalidade do livro, Tapia (2003: 21) propôs organizar as estratégias discursivas não-lineares, ou sem centro, a partir dos princípios de abertura–acesso–encerramento. O hipertexto, enquanto estrutura matricial de escrita e leitura para este último entendimento do livro, é a estrutura textual que implementa esta atração pelo exterior do texto, com uma significativa alteração – deixamos de estar no domínio da sugestão, daquilo que o leitor constrói com a sua leitura, para entrarmos nos domínios da escrita e da edição que projetam estas entradas e saídas do leitor<sup>117</sup>.

Isto leva-nos à quinta hipótese de categorização, desta feita, a partir do princípio de receção proposto por Drucker (2003): modos passivos (no gesto) ou ativos (performativos/interativos) de leitura. A autora argumenta que a interação não é uma função dos *media* eletrónicos, mas define-se pelo programa de cada artefacto<sup>118</sup>. Ao retermos a ideia do livro enquanto espaço performativo, de ação, em vez de formalmente iconográfico (artefacto composto por um conjunto de páginas agregadas entre si, em sequência fixa), circunscrevemos com mais evidência o programa do livro. Esta categorização permite a expansão da produção editorial para modelos menos convencionais de receção dos conteúdos, como conferências, exposições, *workshops*, *performances*.

Ao design gráfico é exigido envolvimento na constituição de objetos e experiências

---

<sup>116</sup> No original: “e-books are not unbound books at all”.

<sup>117</sup> Ou seja, promovidas por uma escrita e edição cuidada da hipertextualidade, que crie extensões ao discurso inicial e não promova uma fruição desatenta ou uma leitura superficial.

<sup>118</sup> A título de exemplo, a autora sublinha o trabalho editorial de artistas, designers, poetas e escritores de vanguarda que providencia um importante campo de análise para a investigação das formas materiais e respetivas adaptações do livro. O “livro de artista” (ou aquele que provém de práticas experimentais) é um modelo que explora possibilidades menos convencionais e que, deste modo, dificulta a simples catalogação de livro impresso/linear e livro digital/não-linear.

de leitura, pela exploração do sentido ou significado através da forma, ou seja, pelo estabelecimento de relações tangíveis entre conteúdo e recipiente. Se por um lado assistimos a uma convergência progressiva das modalidades de escrita e leitura (tanto nas interfaces impressas como nas digitais), por outro, assistimos ao renascimento do conflito forma/conteúdo. Um objeto impresso obriga a definir formato e tamanho, *layout*, tipo de papel, tatilidade, aspectos que frequentemente se menosprezam na publicação digital (Fallaha, 2007: 35). Mitigando o valor da forma, em *Book: a futurist's manifesto*, Mod (2012) defende que o livro é, hoje, apenas definido pelo seu conteúdo e, em função desta afirmação, considera duas categorias para o livro:

i) “Conteúdo sem forma” (*Formless Content*): que se pode divorciar da composição da página, e que, como tal, migra para diferentes formatos sem perder o seu significado intrínseco. Sendo geralmente apenas constituído por texto, a maior parte das obras ficcionais e não-ficcionais, exclusivamente literárias, fazem parte desta categoria.

ii) “Conteúdo definitivo” (*Definitive Content*): que constrói uma ligação fundamental com a imagem (fotografias, ilustrações, gráficos, tabelas ou textos que consideram a sua visualidade como parte fundamental da mensagem). Podendo migrar para diferentes suportes, depende em grande medida do modo como essa migração é feita (do seu grau de refinamento e controlo). Em todo o caso, o sentido e qualidade de formatação do texto são alterados e, nesse sentido, impõe a presença do designer.

Em suma, a diferença entre estas duas categorias reside no grau de interação conteúdo/página: enquanto “conteúdo sem forma” procura ignorar a página e as suas fronteiras (ignora o “contentor”), “conteúdo definitivo” está consciente da página e considera-a como fator essencial, *i.e.*, forma e conteúdo estabelecem uma relação simbiótica (com graus maiores ou menores de complexidade).

Por este motivo, a relação do design com as estratégias editoriais cingidas aos princípios do “conteúdo sem forma” será sempre problemática. Quando recupera os princípios formais do livro, Drucker (2003) recorda-nos que os elementos gráficos não são arbitrários ou decorativos, mas guias cognitivos funcionais. Próximo deste princípio, em design entende-se que a hierarquia visual e outros atributos formais, como a cor ou o espaço compositivo da página, não refletem apenas a hierarquia do texto, mas também a criam, produzindo uma estrutura a partir do seu aparato paratextual. De facto, a multiplicidade das estruturas físicas e das convenções gráficas e paratextuais do livro são manifestações da atividade de escrita, leitura e edição; em vez de limitar a ação, estes

códigos demonstram-se eficazes como guias para os projetos editoriais, independentemente da sua formulação impressa ou digital.

Qualquer uma das anteriores tentativas de categorização revela-se útil para a circunscrição da nova ordem do livro. Primeiro motivado pela introdução de um novo *medium*, o livro reequacionou os seus limites; cerca de duas décadas depois, a nossa familiaridade com os princípios do digital remete-nos para um conjunto de possibilidades do livro que não se cingem nem aos suportes, ao papel ou ao *pixel*, nem às tecnologias, imprensa ou digital.

Os princípios de remediação (Bolter e Grusin, 2000) foram os primeiros a contrariar argumentos de substituição ou superação e a testar uma “língua franca” para o livro. As possibilidades apontadas passavam por adaptar as estruturas do texto e do livro à tectónica convencional da arquitetura de informação (menus e submenus como títulos ou subtítulos, *links* como notas de rodapé ou outros elementos paratextuais, etc.). A manutenção de sumários, índices ou páginas numeradas, entre outros, permitiam que os leitores recorressem a modelos mentais reconhecidos, reduzindo o peso cognitivo na receção de novos modelos de acesso à informação por via eletrónica (Furtado, 2007: 48). Esta é, aliás, a posição assumida numa das primeiras formulações teóricas sobre livros digitais, “Book without pages”, onde Negroponte (1979) analisa a sintaxe da linguagem, concluindo que os valores adquiridos dos capítulos, subsecções, parágrafos e frases podem ser entendidos como limites semânticos descendentes, adaptáveis a estruturas digitais.

Contudo, as vias mais comuns para as citações ou remediações entre livro impresso e digital nem sempre passam por análises estruturais. Na procura de territórios de convergência, deparamo-nos frequentemente com exemplos de projetos digitais que mimetizam a iconografia clássica do livro impresso. A ideia do livro impresso como guia para o design de livros digitais tornou-se redundante, ao reduzir esta aproximação a aspectos formais (textura do papel em ecrã, sugestão de lombada, composição tipográfica que espelha a página impressa sem que se pense nas condicionantes da leitura em ecrã, mudança de página ilustrando a ação real, etc.).

Tudo isto nos leva a concluir que as analogias entre *media* devem ser desenvolvidas a partir da manutenção de uma “distância de segurança” que evite a colisão forçada dos meios, sublinhada por Landow (2008) na sua “Lei dos *media*”. Diz-nos o autor que vemos tendencialmente todos os outros *media* como livros, ou através do livro. No

entanto, à custa do conforto trazido por velhos paradigmas, poderemos estar a bloquear as potencialidades da nova ordem do livro. Importa, pois, considerar o amplo espectro das suas possibilidades atuais. Entre estas, as propriedades específicas das tecnologias eletrónicas e das condições digitais permitem a transformação contínua dos artefactos num dos níveis fundamentais: o código. Um documento eletrónico pode ser continuamente configurado, podemos marcar as suas alterações, em vez de simplesmente apresentá-las, agregar documentos ou criar trocas intersubjetivas entre estes, redimensionar, manipular. Os traços ou rastros da leitura, da troca ou das relações entre documentos, as expressões das condições sociais e de partilha onde um texto é produzido, alterado ou recebido, são registos explícitos com uma utilidade particular.

Há ainda que considerar o valor dos metadados do livro, que ganham expressão no digital. Entre os metadados encontramos ferramentas de *copyright* e sistemas de indexação compatíveis com as lógicas de motor de busca (sendo este sistema de indexação de dados mais compatível com a natureza do digital que a de um índice tradicional). A estruturação do texto em *lexias*, unidades não apenas compatíveis com funções de análise do texto (como demonstra Barthes em *S/Z*) mas com operações estruturais e estruturantes da leitura, permite igualmente o estabelecimento de sistemas relacionais que acontecem tanto no texto como no seu meta, intra, extra ou intertexto.

Para além de Landow, também Nielsen (1998) defende um afastamento radical do texto eletrónico da metáfora do livro. Para este autor, o texto eletrónico deve basear-se na interação, na ligação hipertextual, na navegação, na pesquisa, em conexões a serviços e em constantes atualizações. Mas estas palavras de Nielsen, que em 1998 encontravam uma rápida creditação, são hoje novamente questionadas, não no sentido de negar a potencialidade do livro hipertextual, mas no modo como esta foi explorada e devidamente acolhida ao longo dos últimos anos.

Em paralelo, assistimos a uma revalorização das qualidades do livro impresso ou ao “consumo sem ecrã” (Ludovico, 2011: 103), garantia de realidade e permanência:

*(...) a impressão é cada vez mais o meio selecionado para preservar a “quintessência” da web. O editor de material impresso é o curador, o filtro humano, aquele que decide o que deve ser guardado num meio estável, e que deve ser dei-*

*xado como uma mensagem numa garrafa lançada no mar da internet*<sup>119</sup> (Ludovico, 2012: 30).

De algum modo, ainda não cumprimos as expectativas do chamado “*rich digital content*” no livro ou a promessa multimédia que Portela (2003) descrevia como “a possibilidade de combinar texto e outros *media* em ambientes hipermédia”, que contribuiria “para descentralizar a hierarquia linear do texto bibliográfico e reconceptualizar a sua dimensão gráfica”. Neste sentido, “a tecnologia digital permitiria representar e aceder à natureza essencialmente dinâmica da condição textual, considerada quer na história social, quer no processo de criação poética” (Portela, 2003).

Conectarmo-nos ao mundo da informação é hoje uma realidade tangível. Com o digital, expandimos o espaço de leitura e procura *ad infinitum* através de redes globais hipertextuais. A leitura fragmentada ocupa, tendencialmente, mais tempo no nosso quotidiano. Mas a promessa inicial do digital, de absorção através de uma espécie de osmose cultural de grandes quantidades de informação num espaço reduzido de tempo, levou-nos à sensação de estarmos perdidos em demasiada informação, num “limbo de concentração mínima” (Ludovico, 2011: 102). A voracidade pelo conteúdo e a facilidade em copiar, partilhar ou armazenar os conteúdos digitais em muito contribuiu para este cenário. Como reverso desta condição, reconsiderámos as qualidades do espaço finito do livro, perante uma “paisagem-*media*” instável, complexa e em rápida transformação (Broeckmann, 2006: 15). Por contraponto, o desafio encontra-se na manutenção de um espaço que nega a hiperligação e, neste sentido, o livro ainda surge como o melhor concorrente para experiências de leitura concentrada<sup>120</sup> (que apenas um leitor perante um único texto parecem conseguir assegurar).

Reconhecendo a persistência do papel, o *pixel* procura uma estabilidade semelhante. Desde o início dos anos 90 surgem terminologias com a pretensão declarada de substituição do papel: “papel eletrónico”, “*e-paper*”, “tinta eletrónica”. A promessa intrínseca aos termos passa pela descorporização da materialidade e peso do código, reduzida em favor do acesso a mais conteúdo. Mas, atualmente, a maior parte dos dispositivos eletrónicos de leitura investe no desenvolvimento de padrões equivalentes à experiência de leitura da página impressa:

---

<sup>119</sup> No original: “(...) print is increasingly the medium of choice for preserving the ‘quintessence’ of the Web. The editor of printed material is the curator, the human filter, the one who decides what should be saved on a stable medium, and what should be left as a message in a bottle tossed into the sea of the internet.”

<sup>120</sup> Esta concentração é explicada por McLuhan (1964: 184) quando nos diz que “Fisicamente o livro impresso, uma extensão da faculdade visual, intensificou a perspetiva e o ponto de vista fixo.” No original: “Psychically the printed book, an extension of the visual faculty, intensified perspective and the fixed point of view.”



*Agora, estamos novamente de volta, e consideramos o livro como o medium perfeitamente dimensionado, com uma “interface” universal. (...) depois de vinte anos a reinventar a roda, através de múltiplas e antinaturais combinações de ícones, gráficos e animações, as interfaces contemporâneas de leitura eletrónica assemelham-se àquela que ainda é a mais eficaz: a imprensa*<sup>121</sup> (Ludovico, 2011: 102).

O percurso do livro parece corresponder, precisamente, ao trajeto traçado por Kerckhove (2003 *apud* Furtado, 2007: 106), segundo o qual, ao passarmos da era do texto ao hipertexto, libertamos a ordem do *textum* ou escrita linear clássica para um tipo de escrita móvel, multilinear, instável, à qual corresponde uma alteração do tempo de escrita. Para este autor, as condições de desenvolvimento da consciência e da identidade dependem da escrita fixa e não da interatividade, ou da lógica do instante e do *click*. Em suma, o facto de o texto em papel não dispor de interatividade é a sua qualidade capital. A manutenção deste espaço, cuja interação existe sem interatividade, é essencial, uma vez que permite continuar o legado do livro e da escrita nos processos de individualização.

Contudo, depois de ter sido um produto em declínio por mais de uma década, os *eBooks* tiveram subitamente um novo *boom* de mercado (Cramer, 2009: 24), mas não de acordo com a promessa hipermédia dos anos 90 (Cramer, 2011c). Entre protótipos nunca implementados e o abandono de alguns projetos que pretendiam colocar um texto à discussão permitindo a sua escrita coletiva<sup>122</sup>, concluiu-se que o livro prefere a forma fixa. Foram investidos milhões na conversão de ecrãs em páginas (os desenvolvimentos recentes de *eReaders* e *tablets* comprovam esta tendência). Por outro lado, as publicações digitais de mercado alargado perceberam que haviam comprometido os seus modelos de venda quando disponibilizaram conteúdos *online* de forma livre; agora, procuram reverter esta situação criando aplicações que permitem o acesso a conteúdo pago, apenas disponível a subscritores. Os dispositivos de leitura eletrónica apostam, à semelhança do códice, em manter o leitor cativo, assumindo que, hoje, esta tranquilidade pode ser uma vantagem face às constantes solicitações que outros dispositivos e estruturas digitais fomentam:

*Foco e distração, linearidade e não-linearidade. Estas categorias de forma e experiência em conflito definem quem somos como fabricantes e utilizadores contem-*

---

<sup>121</sup> No original: “Now we’re back again, considering the book the perfectly sized medium with a universal ‘interface’. (...) after twenty years of re-inventing the wheel, through multiple and unnatural combinations of icons, graphic and animations, contemporary e-reading interfaces resemble the most effective one yet: print.”

<sup>122</sup> Entre estes o projeto “Google Wave” de 2009.

*porâneos dos meios de comunicação. Estamos ávidos por concentração porque vivemos o festim da distração; estamos desejosos de linearidade porque, muitas vezes, entramos em deriva nas nossas tarefas*<sup>123</sup> (Lupton, 2011b: 74).

É, portanto, graças à sua linearidade que um livro constrói tempo. Mulder (2011: 115) chega mesmo a considerar o livro uma “máquina do tempo”, porque não o engole, como fazem praticamente todos os *media* eletrónicos.

Estas constatações não implicam que, nos dispositivos eletrónicos de leitura, se neguem as “saídas ao texto” – a hipertextualidade – mas, desta vez, privilegiam-se as associações a auxiliares de leitura (o acesso pontual do livro digital à internet ou a dicionários *online*, a referenciação cruzada, são exemplos desta gestão) ou a funcionalidades de leitura social (onde um leitor se encontra com o conjunto dos outros leitores). Podemos falar de uma gestão da fuga ao texto, através de princípios de utilidade.

Uma outra prova da “cooperação” entre *media* impresso e digital encontra-se na digitalização de livros e periódicos, tornando-os de novo disponíveis.

Chegamos a uma conclusão que, aparentemente, aponta para direções opostas: a nova ordem do livro deve considerar as especificidades das várias categorias do livro mas, em simultâneo, geri-las num mesmo ecossistema. Longe das previsões de morte do livro, a literacia contemporânea demonstra que consegue lidar com as idiossincrasias dos textos digitais e impressos e desloca a sua ação de uns para outros, consoante a natureza editorial dos textos e os objetivos de leitura.

Em suma, perante as ideias de livro impresso e digital, defendemos uma certa desconfiança face aos discursos de vantagens e desvantagens, superioridades e subalteridades, procurando esferas de análise que não se centrem, em exclusivo, nos *media*. Neste sentido, seguimos a “primeira lei dos *media*” de Landow (2008), segundo a qual, os *media*, enquanto paradigmas, rapidamente se tornam invisíveis. Afinal, a inicial desestabilização dos *media* tradicionais aquando do aparecimento de novos *media* de comunicação desafia-nos a reanalisar os *media* invisíveis, tornando-nos mais sensíveis às suas propriedades e construindo momentos de inquestionável oportunidade<sup>124</sup>. No entanto, passado este momento, é extremamente limitado encarar o livro tradicional em constante oposição aos meios eletrónicos ou digitais. Mais do que uma leitura em opo-

---

<sup>123</sup> No original: “Focus and distraction, linearity and nonlinearity: these conflicting categories of form and experience define who we are as contemporary makers and users of media. We hunger for focus because we feast on distraction; we crave linearity because we so often drift off task.”

<sup>124</sup> “Os novos *media* não tornam os anteriores obsoletos – apenas lhes atribuem novas posições no sistema” (Kittler, 1996). No original: “New media do not make old media obsolete; they assign them other places in the system.”

sição, propomos uma leitura em continuidade, em permanente e renovada negociação entre estruturas lineares e não-lineares, na procura de um território comum ou “língua franca” para o livro. Esta negociação entre valores como conclusão expectável e consensual pode revelar, contudo, uma posição de vanguarda, quando assistimos recorrentemente (e principalmente por via de interesses económicos instalados ou por instalar) a um discurso baseado nos prós e contras do digital ou do impresso face à sua suposta concorrência.

### *3.5. Página entre a antítese e o paradoxo, entre cultura do impresso e cultura digital*

*Eu escrevo...*

*Eu escrevo: Eu escrevo...*

*Eu escrevo: “Eu escrevo...”*

*Eu escrevo que eu escrevo...*

*etc.*<sup>125</sup>

George Perec (1974), “The page”

Perec (1974), no curto ensaio “The page”<sup>126</sup>, descreve as operações da escrita para a definição de um espaço – entre ação, descrição, citação e declaração, o autor desenha um documento. Ambíguo e laboratorial, programático e poético, o escritor ensaia um meta-texto que joga literalmente com todas as macro e microestruturas da escrita no seu espaço preferencial – a página.

Num sentido análogo, esta investigação concebe a página, a sua semântica, sintaxe, morfologia, paratextualidade, história, como espaço preferencial para a escrita do design. Ao considerar a edição como operação e reconhecer o livro como modelo para o conhecimento, a página transforma-se no espaço primordial de legitimação do discurso em design, um lugar (ainda assim problemático) para a autoridade do designer. Ao sublinhar o poder do espaço, a página assume-se como texto paralelo ao texto.

No entanto, o espaço (e o espaço que a página circunscreve não é exceção) nunca é

---

<sup>125</sup> Na versão consultada: “I write... I write: I write... I write: ‘I write...’ I write that I write... etc.”

<sup>126</sup> Ver Anexo I (A1/318-9).

uma entidade singular, mas uma multiplicidade de valores que coexistem e se influenciam mutuamente. O espaço é assim entendido na ordem do político: uma construção permanentemente produzida e relida, permeável e reivindicada por instâncias dispostas no espaço da página, enquanto convenção e forma. A página é também construção social – produto e contendor de práticas e experiências múltiplas, marcada por estratégias de poder, pelas suas contradições e afirmações. Também é construção histórica – damos sentido às convenções da página, porque estas foram sendo propostas e consolidadas ao longo do tempo, para o desenvolvimento de uma literacia específica.

Em “Página entre a antítese e o paradoxo”, procuraremos encontrar outras dimensões para os espaços da escrita, edição e leitura, a partir de uma coincidência semântica – página, enquanto unidade espacial do livro impresso e página *web*, enquanto unidade de um sistema relacional em contexto digital. Identificaremos as antíteses inerentes a estes modelos ao mesmo tempo que procuraremos revelar os paradoxos desta oposição num espaço que afinal partilha a mesma nomeação semântica.

Entendendo a poesia no seu sentido mais alargado, Ulisses Cárion (1975: 7), em “The new art of making books”, afirma a consciência do valor do espaço como uma revolução sem precedentes: “A introdução do espaço na poesia (ou melhor, da poesia no espaço) é um evento enorme de consequências literalmente incalculáveis.”<sup>127</sup> De facto, a página, enquanto espaço, nunca pode ser neutra: resulta de conflitos e negociações, e é cruzada por antagonismos que expõem um processo contínuo de redefinição da escrita e da leitura. Esta consciência tem por resultado a expansão do potencial visual da página, quando se assumem como fatores determinantes para o sentido da palavra (e, em última instância, do discurso) a sua forma, espaço e distribuição. Por outro lado, a reflexão em torno da página não pode ser idealizada e deve traduzir todas as implicações no interior da mesma, bem como aquelas que lhe são exteriores, como condições de receção, troca, circulação, consumo, uso.

Entre a página física ou material e a página digital, acompanhamos toda a história e imaginário do design. A página surge como paradigma, como objeto mitificado que se

---

<sup>127</sup> No original: “The introduction of space into poetry (or rather of poetry into space) is an enormous event of literally incalculable consequences.”

presta às lógicas de transformação, mas também de continuidade do universo ou léxico do design de comunicação. Afirmar-se ainda como elemento representativo da ligação do design aos *media* – com a prensa de Gutenberg, os vários processos de impressão gráfica, fotocomposição, fotocópia, a *desktop publishing revolution*, a internet, assistimos, simultaneamente, à evolução dos valores expressivos em design. À história das várias configurações da escrita sobrepõem-se as várias experiências da formatação gráfica da página com as correspondentes implicações na edição e na leitura. Como elemento transversal à cultura impressa e à cultura digital, a página assume um carácter de normalização paradigmático: sugere uma iconografia, estrutura, léxico e imaginário próprios, de extrema relevância na cultura do design, e surge, ao mesmo tempo, como o seu suporte clássico (à semelhança da tela na pintura).

O entendimento mais relevante da página como o novo lugar do livro provém da incorporação da palavra na principal unidade de escrita da *web*. Para lá da simples coincidência semântica, chamar “página” ao espaço preferencial de suporte da comunicação digital (a página *web*) transporta os valores tradicionais deste elemento ontológico do design de comunicação para um enquadramento contemporâneo. Eclética e hipermediada, a *web* é naturalmente disponível à exploração da convergência e da diversidade, e apresenta o hipertexto como uma experiência convincente (no sentido em que, não apenas distribui a informação, mas a transforma em experiência).

De resto, este desejo de encontrar na página o modelo para a flexibilidade do livro é algo que já vinha a ser testado, particularmente no contexto do livro de artista:

*Num livro antigo todas as páginas são iguais. Ao escrever o texto, o escritor seguia apenas as leis sequenciais de linguagem, que não são as leis sequenciais dos livros. As palavras podem ser diferentes em cada página; mas cada página é, como tal, idêntica às anteriores e àquelas que se seguem. Na nova arte, cada página é diferente; cada página é um elemento individualizado de uma estrutura (o livro) com uma função específica a cumprir*<sup>128</sup> (Cárrion, 1975: 6).

Daqui podemos concluir, preliminarmente, que, enquanto unidade, a página foi entendida como espaço discursivo autónomo numa estrutura ainda sequencial, o livro.

Vimos também como a ordem do livro se reconfigura perante as novas situações pragmáticas da rede. Deste modo, as páginas analógica e digital assumem também uma

---

<sup>128</sup> No original: “In an old book all the pages are the same. When writing the text, the writer followed only the sequential laws of language, which are not the sequential laws of books. Words might be different on every page; but every page is, as such, identical with the preceding ones and with those that follow. In the new art every page is different; every page is an individualized element of a structure (the book) wherein it has a particular function to fulfill.”

inevitável dicotomia. A página impressa impõe a sua estrutura hierárquica, fechada através de uma grelha estática (o sistema cartesiano de organização do desenho da página em design), e é o lugar da escrita. A página digital, por seu lado, desdobra-se nas ligações da rede, prefere o rizoma à linha de texto e oferece a possibilidade da reescrita. Cada página constrói, assim, um determinado ambiente e situa o leitor perante gestos e disponibilidades distintas.

Heras (1991 *apud* Chartier, 2005) diz-nos, ainda, que não devemos considerar o ecrã como uma página, mas como um espaço de três dimensões. Esta era, de facto, a ambição recorrente da “página-ecrã”, reflexo das intenções de um dos maiores responsáveis pela consolidação daquilo que entendemos por página digital – a página hipertextual proposta por Ted Nelson, no projeto Xanadu (1960).

No entanto, e sabendo que ainda é precipitado, sobre este assunto, tomarmos posições dogmáticas, a página digital, hoje, mimetiza ou procura pontos de ancoragem evidentes com a página impressa. A página digital, aquela que se dá a ler, ainda é, essencialmente, tipo(gráfica). No entanto, a nossa leitura nesse espaço tende a ser fragmentada, móvel, efêmera, descontínua, sujeita às decisões do leitor (que vê a total imobilização do leitor da antiguidade face ao rolo como uma realidade longínqua). Este modo de leitura, perfeitamente adequado aos modelos enciclopédicos, ainda não encontrou uma receção estável nos modelos que exigem a continuidade e a imobilização prolongada do leitor.

Como lugar que confirma o espaço de escrita e de leitura, o livro é ainda o modelo de onde se parte para se chegar à página digital. Como um dos primeiros textos que fomentou esta discussão, “Books without pages” entendia a página como um fragmento sintático. Negroponte (1979: 5) sublinhava a falta de adequação dos novos limites da página digital, que retornava à verticalidade do antigo rolo de pergaminho:

*Fazer scroll num texto num terminal de computador é tão comum que pode ser alarmante questioná-lo. Mas é realmente assustador. Na maior parte do tempo, o texto não pode ser lido porque se encontra em movimento. Praticamente em nenhum momento o usuário tem a noção de onde se encontra face ao todo*<sup>129</sup>.

Usando a página como exemplo paradigmático, Negroponte argumentava que os limites sintáticos se relacionam, de modo mais evidente, com o *medium* de apresentação

---

<sup>129</sup> No original: “Scrolling text on a computer terminal is so commonplace that it may be alarming to question it. But really it is rather dreadful. Most of the time it cannot be read when moving. Almost all of the time it gives the user absolutely no sense of where he or she is vis-à-vis some whole.”

que com os conteúdos informativos. Para o autor, era urgente encontrar respostas para a reconfiguração da página nos *media* digitais. No seguimento desta hipótese, “Pages without paper”, de Christopher Schmandt (1978), apresentava-se como proposta iniciática de conversão da página impressa em “página-ecrã”. Esta tese, orientada por Negroponte, corresponde a um dos primeiros estudos de remediação da página na cultura digital, e encara-a como um novo espaço da informação e do armazenamento e distribuição de dados. A experiência de leitura e de passagem de página assumiam características representacionais que procuravam mimetizar a experiência real de manuseamento de um livro, para que as estratégias de aproximação e remediação do objeto impresso oferecessem um sentido acrescido de realidade, imediatismo e intuição<sup>130</sup>. A tese exemplificava claramente a primeira fase das teorias de remediação: o mimetismo do modelo que se tenta remediar e com o qual, numa primeira instância, se compete. Contudo, e relativizando os esforços de evolução gráfica, em grande medida este exemplo ainda define o paradigma da página digital (na *web* ou nos dispositivos eletrónicos de leitura) quando sugere o folhear de página como *interface* e gesto.

A página digital não precisa de se sobrepor ao estilo e estrutura da página impressa e pode assumir uma argumentação própria. A própria página impressa entende o potencial da não-linearidade e da associação como lógicas alternativas à retórica tradicional (de argumentação linear), numa remediação de final de ciclo.

Quando se tornam independentes da matéria, as “páginas sem papel” anunciam a hipótese de mutação, a ideia de personalização ou reconfiguração do espaço de informação (através de mecanismos de reconhecimento das características do utilizador) e a pertença a uma comunidade de leitores (através de um conjunto de aplicações ou funcionalidades que deixam os rastros de leitura de vários autores, numa mesma página). Em oposição à aparente<sup>131</sup> fixidez da página impressa, hoje, a página digital abraça a possibilidade do incompleto como qualidade positiva e desejável. A celebração do incompleto sublinha a importância do processo em vez do objeto; mais do que a apresentação da solução, prefere o estado de suspensão.

Particularmente importantes no contexto da página, os ambientes interativos voltam a calibrar as nossas noções de matéria e limite. A estrutura da rede também sublinha

---

<sup>130</sup> Este processo de remediação do código pela página digital já tinha acontecido, curiosamente, no *medium* agora remediado – nas *Bíblis* de Gutenberg, os primeiros tipos móveis eram desenhados e compostos tentando seguir ao máximo os princípios de desenho e composição das iluminuras dos copistas.

<sup>131</sup> Afirmamos “aparente” porque reconhecemos que existe na página impressa a pré-dica do dinamismo, expressa, por exemplo, nas suas estruturas e elementos paratextuais que enunciam uma predisposição para a interação.

este entendimento quando nos promove a *flanneurs* numa viagem interminável entre *hiperlinks*. Lunenfeld (1999) aproxima a técnica situacionista da deriva (passagem transiente em ambientes variados) daquilo que os primeiros “webnautas” fizeram. A deambulação pelo ciberespaço ou a criação de correspondências mentais para locais virtuais encontram-se sempre inacabadas, porque existem sempre mais *links* para navegar, mais *sites* criados (ou com novos conteúdos), os quais potenciam lógicas infindáveis de associação, *i.e.*, geram uma leitura potencialmente infinita.

Em suma, a página leva-nos do volume unitário à unidade que, enquanto matriz sólida ou autónoma, disponível à multiplicação que origina o livro, é agora também elemento fundamental das estratégias de fragmentação<sup>132</sup>. A sua multiplicação já não dá apenas origem a um e mesmo objeto (o livro), mas a um sistema de relações que não se encerra em si próprio. Deste modo, mais do que a autoridade do livro, a página sublinha o valor do conceito sistema, regulado pelos seus princípios internos (o “sítio”) e externos (o ciberespaço). A versatilidade e adaptação de uma unidade menor, a página, parece adequar-se preferencialmente aos princípios hipertextuais da rede.

A página oferece-se, deste modo, como paradigma da passagem das lógicas projetuais em design, de objeto ou produto, a sistema ou processo. É espaço permanente de continuidade negociada na produção editorial, “zona de contacto”<sup>133</sup> entre analógico e digital, cultura impressa e cultura digital.

### 3.6. *Página como interface: de objeto a sistema*

A página é definida como um suporte textual, físico (impresso) ou virtual (digital). À escrita associa-se a exploração do espaço de comunicação que se efetiva e transforma na sua superfície de transporte (a argila, a pedra, o rolo de pergaminho, a página em papel, o livro, a página digital). A configuração deste espaço, de que a página é paradigma inquestionável, expande e simultaneamente constrange a leitura. Existem laços estruturais entre aquilo que a nossa cultura baseada no livro chama de página e a escrita, ou

---

<sup>132</sup> A decomposição do objeto na sua unidade mínima corresponde a um dos princípios de caracterização dos novos *media* (Manovich, 2001).

<sup>133</sup> Adaptámos o conceito “zona de contacto” a partir do contributo de Mary Louise Pratt em *Imperial eyes: travel writing and transculturation* (1992), mais tarde utilizado por René Green (com início no simpósio homónimo por si organizado no Drawing Centre New York, em 1994).



seja, é a página que determina a aparência da escrita (Christin, 2000). Ao considerar as suas metamorfoses ao longo da história, a noção de página oferece-se como interface da escrita e da leitura, mas igualmente como agente discursivo.

Para a escrita, a página é uma unidade matriz, ao transformar a imagem mental num espaço codificado que integra as mensagens verbais no espaço visual. A página é o espaço por excelência da configuração da comunicação em design (seja esta tipográfica, visual, de temporalidade linear ou não-linear). Para o design é inevitável reconhecer que o modelo ou superfície de comunicação determina o discurso e os recursos linguísticos (é diferente desenvolver um cartaz, um livro, um objeto audiovisual ou um sistema interativo). A superfície onde o discurso se instaura nunca é um elemento neutro de comunicação – e a especificidade da página não é exceção.

A página que investigamos é unidade de negociação entre o volume do livro e o ciberespaço, entre sequência limitada e sistema<sup>134</sup> potencialmente infinito. Mas a superfície da página nunca é homogênea e não obedece a regras universais: pode oferecer um ponto de vista linear (a página de um livro de literatura impresso ou digital, por exemplo) ou pontos de vista simultâneos ou não-lineares (uma página de jornal, uma página *web*, os exemplos literários que analisaremos no próximo capítulo, etc.).

A página é, neste estudo, entendida enquanto interface de escrita e leitura. Qualquer interface questiona a técnica e sobre ela formula as questões mais profundas (Miranda, 2004), sendo justamente sobre esta problemática que o estudo da página se revela essencial nos processos comunicacionais em design. Procuraremos entender para onde se remetem as preocupações do design quando a página, enquanto interface, deixa de estar confinada a um objeto e passa a ser entendida como um sistema.

A mais recente rutura com o entendimento da página enquanto objeto dá-se com a introdução das interfaces digitais, as quais, como dispositivos ou mediadores percecionais e multissensoriais, nos permitem decodificar uma linguagem inacessível (a binária). Esta configuração de sistemas de simbiose humano-tecnológica dirige,

---

<sup>134</sup> Admitimos que um sistema não necessita de ser exclusivamente digital. Por exemplo, a grelha tipográfica, que estabelece e fixa as regras de uma sequência de páginas, é um sistema.

frequentemente, os objetivos projetuais para o utilizador, que deve interagir com a tecnologia de uma forma mais natural e menos esforçada<sup>135</sup>.

Contudo, a página como lugar de escrita e de leitura desloca a questão do utilizador para o leitor, da função para o discurso, e reequaciona o valor da grelha tipográfica enquanto sistema de ordenação e hierarquização do discurso na página. Hoje, afastando os princípios de negação de todo e qualquer sistema de ordem pelos pós-modernistas, a recuperação do valor da grelha tipográfica faz-se na procura de princípios de expansão dos sistemas físicos em páginas temporais, *i.e.*, de objeto a sistema. Como problema de design, a grelha dos sistemas digitais aproxima-se da grelha da página impressa, no sentido em que reconhece a importância da coerência do volume (mesmo que imerso numa estrutura rizomática) para a construção dos princípios de identidade do lugar ou “sítio”, perante o contexto incomensurável do ciberespaço.

Ao entendermos o desenho da página como sistema, retomamos as lógicas de meta-design, introduzidas ao longo da história do design. Entre meados dos anos 50 e 60, a “Hochschule für Gestaltung Ulm” abraçou métodos científicos e teorias críticas para o desenho da comunicação visual, tanto na produção gráfica impressa como no filme e na televisão. Deste modo, estabeleceu um conjunto de regras transversais, para além da especificidade de cada projeto. Designers como Karl Gerstner, no livro *Designing programmes* (1968), e Joseph Müller-Brockman, em *Grid systems in graphic design* (1988), também desenvolveram aproximações sistemáticas apropriadas à prática do design. Nestes livros utilizavam-se métodos pragmáticos baseados em estruturas visuais como “metarregras” de resolução dos problemas em design (que, muitas vezes, envolviam a exploração sistemática de variáveis formais, como tamanho, cor e disposição das formas no plano). Em vez de sustentarem as soluções na simples intuição, estes métodos exploravam a experimentação sistemática, garantindo, simultaneamente, uma liberdade discursiva.

A recuperação do conceito de sistema, no contexto do design, fez-se a par da investigação científica, desenvolvida por autores fundamentais na consolidação dos princípios da cibernética e do ciberespaço, como Heinz von Foerster ou Gordon Pask. De acordo com estes autores, os limites do sistema, mais do que dados *a priori*, são criados pela sua atividade. Esta é uma noção presciente da *autopoiesis*<sup>136</sup> de Maturana e Varela

---

<sup>135</sup> Por exemplo, as disciplinas da usabilidade trabalham padrões de interação que impeçam interrupções não desejadas entre utilizador e interface (sob o conceito *user-friendly*).

<sup>136</sup> Termo introduzido pelos autores em 1972 e que expressa uma dialética fundamental entre estrutura, mecanismo e função.

e determina a importância da construção de sistemas adaptativos que possam ser programáveis pelo utilizador.

A noção de sistema de design (ou metadesign), como uma coleção de regras e linhas de orientação para a criação de uma série de soluções em design (Ishizaki, 2003), exige consciência nas decisões e na forma como estas descrevem o esquema geral do projeto (para além dos seus aspectos particulares ou pontuais).

A falta de modelos e linguagens do design que admitam soluções para os valores do inacabado ou em constante mutação serviu de principal motivação ao estudo de Ishizaki (2003). Segundo o autor, esta lacuna continuou a existir após a expansão dos *media* de comunicação digital. Nos sistemas digitais, as alterações de contexto e as transformações na informação são recorrentes e é impossível resolver todos os problemas de design com a intervenção direta do designer. Neste ponto aproximamo-nos, mais uma vez, do projeto em design como programa ou sistema, renunciado pela grelha tipográfica. O projeto deve fundar-se no desenho de uma matriz ou *template*, que consolide e regule as constantes alterações operadas na página. Para que o designer possa tirar partido das expressões temporais nos sistemas de comunicação dinâmicos, Ishizaki propõe o modelo “design improvisacional”, que antecipa as mudanças potenciais no contexto e especifica as formas reguladoras dos agentes envolvidos no processo de design, reagindo a toda e qualquer situação. Desta forma, mais do que configurar objetos, os designers constroem sistemas que geram soluções de design. A variabilidade do sistema é determinada pela prescrição do designer; este pode ainda permitir a aproximação e transformação do sistema por parte do utilizador, nos níveis mais convenientes, autorizando uma construção limitada pelos parâmetros da interação.

Em síntese, o sistema de design é composto pela descrição das especificações (*i.e.*, como é que o sistema se comporta) e por um mecanismo generativo que usa as especificações na resolução de problemas e que maximiza o espectro de soluções geradas.

A página digital, enquanto sistema, utiliza uma série de dispositivos conceptuais de auxílio à navegação e à construção da experiência. Estes dispositivos aproximam-se das lógicas da retórica, ao derivarem do conceito de “*Inventio*”, a descoberta de ideias e argumentos, baseado na noção de lugar (ponto de partida para a orientação do argumento). O “sítio” organiza-se a partir do “*Dispositio*” (a ordem formal e estrutural das partes, de modo a que estas possuam a clareza e impacto essenciais na manutenção dos princípios de navegação e mapeamento da informação ao longo da página) e do “*Elo-*

cutio” (a forma como se exprimem as ideias) (Tapia, 2003: 18). Esta aproximação das estratégias da retórica clássica à construção de sistemas é um dos argumentos a favor da aproximação dos discursos provenientes da cultura impressa e da cultura digital. Hoje, podemos afirmar que ambas as culturas, conscientes destas coincidências retóricas, expandem as suas formas e modelos discursivos, autoanalisando-se criticamente e definindo estratégias de cooperação. Como efeito, a página, não confinada apenas à sua configuração fixa, pode finalmente gerir o conjunto das ambivalências produtivas, entre objeto e produto, sistema e processo, e afirmar-se como espaço discursivo exemplar em design de comunicação.

### 3.7. *Memória documental*: Página – Livro 2 (Objeto: x a y menos z. Entre a unidade do livro e a página enquanto unidade)

#### 3.7.1. *Temáticas, princípios editoriais*

Livro e página, como espaços de confluência da cultura impressa e digital, são os motes centrais da edição do segundo volume de *Página*. Da componente escrita extraímos ainda as linhas de orientação secundárias: o livro como objeto paradigmático do conhecimento (por vezes, da ordem do sagrado ou revelador da idealização do valor do livro), a recorrência histórica da “morte do livro” como fenómeno associado ao aparecimento de um “novo” *media*, a página como elemento que se autonomiza do volume e da noção de objeto para se aproximar da de sistema. Destas problemáticas e temáticas desenvolvemos a declaração editorial e a seleção de conteúdos.

Sendo este o segundo volume de *Página*, que sobre o primeiro procura encontrar, simultaneamente, pontos de ancoragem e de desvio, a noção de sistema foi crucial para o desenvolvimento do projeto (independentemente da sua aplicação em suportes impressos ou digitais). Deste modo, consolidada a estratégia editorial e a sua matriz gráfica no primeiro volume, a segunda publicação procurou, por um lado, aprofundar e aplicar a experiência, e por outro, definir variáveis editoriais (questão igualmente essencial nos livros seguintes).

### 3.7.2. Editorial

O editorial <sup>[PAG/L2: capa, 1-19, contracapa]</sup><sup>137</sup> é o espaço onde o jogo de forças entre repetição e diferença, predeterminado e variação, se manifesta de modo mais enfático neste segundo volume. Nas linhas essenciais da sua escrita (entre texto linear e não-linear, motor de busca ou índice desenvolvido, editorial enquanto exercício de edição, edição como aquilo que decorre da leitura) mantêm-se as premissas do volume anterior. A estas adicionámos a possibilidade de o editorial ser, igualmente, uma escrita condicionada pelas problemáticas e temáticas específicas de cada volume.

Assim, se no primeiro volume desenvolvemos questões inerentes ao texto e às suas possibilidades lineares e não-lineares, no segundo editorial procurámos refletir sobre o livro em diálogo com os novos *media* de cada época, que o situam recorrentemente entre discursos de fim e de futuro. Como tal, convocámos um representante de um dos novos *media* que abalou a autoridade do livro – o filme. Seleccionámos *Toute la mémoire du monde* (1956), de Alain Resnais (com a colaboração de Chris Marker), que documenta a persistência da autoridade do livro, bem como da estrutura que melhor formaliza a ligação do livro à nossa noção empírica de conhecimento – a biblioteca (neste caso, uma biblioteca nacional). O filme explora a ideia de biblioteca como elevação ao expoente do valor sagrado<sup>138</sup> do livro, mas também como lugar problemático<sup>139</sup> por já não conseguir conter a imensidão de produção bibliográfica e do conhecimento humano.

Este editorial é, deste modo, um contributo (simbólico) à necessária negociação entre os discursos bibliográficos e os provenientes de outras fontes (neste caso, as cinematográficas) para uma nova ecologia da ordem do livro. Por este motivo, estabelece um diálogo, com as inevitáveis fraturas e intervalos, entre o texto do filme (transcrição e tradução da *voz-off* presente ao longo do filme) e os conteúdos de *Página – Livro 2*, a partir da regra de escrita dos editoriais. Procurámos um modelo textual comum às duas

---

<sup>137</sup> Ver Anexo 3 (A3/394-5).

<sup>138</sup> Se entendemos o livro como objeto paradigmático do conhecimento, por analogia de quantificação, a biblioteca é apresentada como “lugar sagrado” para o conhecimento. Bibliotecas físicas ou digitais mantêm a mesma função de preservação e disseminação do conhecimento. Nas legendas de *Toute la mémoire du monde* encontramos uma resposta ao porquê desta sacralização: “Porque tem memória curta, o homem acumula inúmeros auxiliares de memória. Confrontado com a imensidão destes repositórios, os homens temem ser engolidos por esta massa de palavras. Para salvaguardar a sua liberdade, constroem fortalezas.”

<sup>139</sup> Em “The end of books”, Coover (1992) reflete sobre um futuro para a escrita, para além do livro. A biblioteca é, para este autor, símbolo do valor ultrapassado do livro: “(...) ouvimos muitas vezes dizer que a imprensa é uma tecnologia condenada e ultrapassada, uma mera curiosidade de tempos idos destinados em breve a serem enviados para sempre para os museus empoeirados e abandonados a que hoje chamamos bibliotecas.”

No original: “(...) you will often hear it said that the print medium is a doomed and outdated technology, a mere curiosity of bygone days destined soon to be consigned forever to those dusty unattended museums we now call libraries.”

tipologias de objetos culturais (neste caso, livro e filme) e optámos por seguir a analogia com o guião (ou *script*).

### 3.7.3. *Narrativa editorial*

Neste volume, aproximámos, de modo mais evidente, as problemáticas e referências bibliográficas lançadas na componente escrita, da narrativa editorial e seleção de conteúdos. A página, enquanto espaço da ordem do político – espaço significativo na construção dos discursos e agente de mediação das dialéticas da cultura impressa e da cultura digital<sup>140</sup> –, surge na secção “Uma palavra numa Página Branca” [PAG/L2: 30-91]. Nas secções “A bom entendedor meia palavra basta” [PAG/L2: 92-107] e “Uma palavra sobre as colaborações secretas dos elementos” [PAG/L2: 108-51] aludimos ao livro enquanto modelo da ordem do sagrado ou de configuração do conhecimento, quando constatamos a recorrência da ideia de culto do livro ou de culto a partir do livro (seguindo a análise de “Livro como objeto paradigmático do conhecimento”). Em “O extremo toca o extremo e o contrário o contrário” [PAG/L2: 152-87] e “Imprudência de fazer perguntas a um livro” [PAG/L2: 188-251] exploramos os ciclos de recorrência da morte e do futuro do livro, os quais, para já, apenas revelam a dimensão do nosso receio de perda ou diluição do valor do livro<sup>141</sup>.

Para o desenvolvimento da narrativa editorial, adaptámos a regra do volume anterior e inserimos a página de rosto ou frontispício [PAG/L2: 21] a seguir ao editorial e a uma página marmoreada [PAG/L2: 20] (que marca o limite entre o editorial como declaração autónoma ou documento síntese do livro e os conteúdos propriamente ditos). Vimos como este volume – “Objeto: x a y menos z. Entre a unidade do livro e a página enquanto unidade” – testa as implicações das nossas decisões sobre o livro e a página. Traduzimos esta preocupação através de opções autorreferenciais. No caso deste frontispício, utilizámos uma nota de rodapé que é por sua vez a nota de rodapé autorreferencial de “The page” (1974), de George Perec. A este momento, seguem-se duas páginas com a usual síntese dos objetivos da publicação *Página* e da temática específica deste *Livro 2* [PAG/L2: 22-3].

---

<sup>140</sup> Problemática analisada em a “Página entre a antítese e o paradoxo, entre cultura do impresso e cultura digital” no presente capítulo.

<sup>141</sup> Tema analisado em “Entre o ‘livro que há de vir’ e o (recorrente) renascimento da ‘morte do livro’”, no presente capítulo.

O mote para a escrita do editorial – as ligações dos discursos bibliográficos e filmicos (neste caso) – é também explorado nos separadores de secções que referenciam filmes que têm o livro como temática, origem ou imaginário sugerido. A relação do filme com o livro era explícita nos primórdios do cinema, ao utilizar, com frequência, os mecanismos literários como estrutura ou fundamento do filme. A alusão ao livro no filme não precisava de ser explicada ou contextualizada; bastava, por exemplo, que a narrativa do filme tivesse origem num livro, ou que existisse a presença de um narrador onnipresente, para que se evocasse a presença do livro. É o que acontece em *Intolerance*, de D. W. Griffith (1916), que introduz a narrativa inicial do filme sobre um livro de páginas abertas.

Como prefácio, “Para começar: entre prefácio e nota final”<sup>[PAG/L2: 24-5]</sup> segue a regra do primeiro volume e apropria-se de prólogos de outros livros para com estes criar uma antecâmara à presente edição e indiciar os seus trajetos ou motes. “Prefácio I”<sup>[PAG/L2: 26-7]</sup> de *Nossa Senhora de Paris*, de Victor Hugo (1831), narra a obliteração de outros arquétipos da cultura ocidental, desta feita a partir do livro, e também a dedicação de um livro a uma palavra (no caso deste volume de *Página*, a duas: “livro” e “página”). “Prefácio II”<sup>[PAG/L2: 28]</sup> de *Bug-Jargal*, também de Victor Hugo (1826), expõe a escrita como necessidade criada por outras dinâmicas (no caso particular deste texto, dos interesses da edição comercial) e como obra aberta. “Nota final”<sup>[PAG/L2: 29]</sup> de *The infinite conversation*, de Maurice Blanchot (1969), define o livro como um “articulado-inarticulado”, uma relação móvel de textos previamente escritos pelo autor que, por sua vez, levam à perda do valor da autoria (em limite, ao anonimato).

O segundo separador de secção<sup>[PAG/L2: 30-1]</sup> – “Uma palavra numa página branca” – apresenta um fotograma do genérico de *Sabotage*, de Alfred Hitchcock (1936). A imagem destaca a entrada da palavra “sabotagem” num dicionário, entendida como “destruição deliberada de prédios ou de máquinas com o objetivo de alarmar um grupo de pessoas ou de inspirar mal-estar público”. Por analogia, a secção utiliza a página como o elemento que, fazendo parte da ordem do livro, primeiro a interroga, ao questionar a sua sequencialidade e ao propor-se como espaço de acolhimento de discursos não-lineares.

Como testemunho exemplar da consciência do poder da página e da sua paratex-

tualidade enquanto elementos, por si só, discursivos, “The page” [PAG/L2: 32-9]<sup>142</sup> de George Perec (1974) é o primeiro texto da secção. A edição resgata as considerações feitas a este texto, na componente escrita da tese, nomeadamente na forma como esta obra é reveladora do potencial espacial da página para uma outra compreensão daquilo que, afinal, também é a escrita. Por sua vez, “Shaping the page” [PAG/L2: 40-1] de Robert Bringhurst (1992) demonstra-nos como às várias geometrias implícitas da página correspondem intenções programáticas ou metarregras.

Tal como “The page”, recuperámos “Books without pages” [PAG/L2: 42-7] de Nicholas Negroponte (1979) e “Pages without paper” [PAG/L2: 45] de Christopher Martin Schmandt (1978) do terceiro capítulo da componente escrita. Como referências históricas fundacionais, demonstram como a página pode ser lugar sintático do livro e espaço de encontro das culturas da imprensa e digital.

Este enquadramento leva-nos ao primeiro projeto académico de um discente do mestrado de DCNM. Diogo Ramalho, com *Exodus: journey into the unknown* [PAG/L2: 48-90], testa a página que se desloca do centro para as margens. Este gesto é o mote para entendermos a descentralização do livro por um conjunto de unidades, que são, afinal, as próprias páginas. O exercício centra-se no êxodo do papel para o *pixel* como ponto de partida para a transformação, depois para o desvio e, eventualmente, para um retorno – uma saída que não implica um abandono mas apenas uma estratégia de manutenção de uma distância crítica. O projeto começa por estabelecer a relação de quatro conceitos – território, perceção, informação e ação – com a problemática da página. A proposta inicial concretiza-se num conjunto de cartazes que exigem que a leitura aja, literalmente, sobre o plano, para que deste, sobre camadas, emirjam os conteúdos. Desta primeira intervenção, o aluno escreveu um conjunto de *scripts*, que compilam as referências documentais e bibliográficas úteis no desenvolvimento do projeto e que procuram um primeiro território comum entre escrita e código. Através de uma exploração formal, a escrita deste guiões segue as convenções da escrita da programação informática (textos fragmentados, simplificações sintáticas, diminutivos ou *tags*). Mais tarde, a publicação *Território* apropria-se de narrativas de origem científica, literária ou ensaística. O projeto, composto por um conjunto extenso e complexo de objetos, ora em suportes físicos, ora em suportes digitais, explora o território descentralizado da página (como uma

---

<sup>142</sup> *Página* propõe-se como sistema editorial relacional (as pontes entre partes são por vezes subtis, mas essa tenuidade é um mecanismo de edição, ou de autoria, ou, dito de outro modo, de uma edição que também se assume como autoria). O texto faz também referência à Biblioteca Nacional de França e à extensão de todos os livros nela depositados, como no filme *Toute la memoire du monde*. Ver *Página – Livro 2*, p. 34.



escrita à margem). Como síntese desta auscultação da saída do livro do seu centro, segue-se a obra *Word event EXIT* <sup>[PAG/L2: 91]</sup> de George Brecht (1961), uma obra conceptual e programática que, simultaneamente, define e representa a ação que propõe, num único gesto.

“A bom entendedor meia palavra basta”, a secção seguinte, apresenta fotogramas do genérico de *The fall of the house of Usher* (1928) <sup>[PAG/L2: 92-3]</sup>, de James Sibley Watson. A secção centra-se noutras formulações para o livro, como modelo simbólico do conhecimento e da cultura. Partimos do exemplo paradigmático de *Livre* <sup>[PAG/L2: 94-7]</sup>, de Mallarmé. Ambição metafísica da literatura, esta obra, nunca realizada, tem uma existência ambígua, hesita entre ser ou não ser livro – é livro e é apenas manuscrito de livro, é ambição de livro absoluto e esquisso de livro. Mallarmé pretendia um livro absoluto (para isso, curiosamente, utilizava também algoritmos), que contivesse aquele e todos os outros livros. Composto por um conjunto de figuras, dados e cálculos, esquemas, signos ou símbolos pouco comuns na textura literária, *Livre* formaliza o pensamento lateral à literatura. Mallarmé procurava, incansavelmente, o número de páginas, de volumes, a tiragem, a constituição de uma audiência ou comunidade de leitores, o sistema financeiro de sustentabilidade da proposta; estabelecia preços para sessões de leitura e de venda dos volumes – provando que *Livre* era publicação por via do artefacto e de uma *performance* de leitura. Nos manuscritos de *Livre*, Mallarmé revela o valor espacial da página na escrita, a importância da composição dos pretos e dos brancos, como dois espaços significantes do discurso: “É em troca da existência de meio branco que mostro cerca do dobro daquilo que escrevi” (Scherer, 1977; folha 189 dos manuscritos).

Pela sua autorreferencialidade e pela proposta precursora de exploração de outros modelos discursivos para o livro, pelo modo como antecipa uma escrita preocupada com os valores espaciais da página e com questões típicas da produção editorial e dos modelos alternativos de leitura, *Livre* é central neste volume. Tem entrada em quatro páginas fixas e num conjunto de folhas soltas aplicadas aleatoriamente no interior do volume fixo (seguindo o modelo proposto pelo próprio Mallarmé<sup>143</sup>).

A seguir a *Livre*, “A book” <sup>[PAG/L2: 98-100]</sup>, de Dick Higgins (1982), analisa a relação (ou o equívoco) entre livro e texto, e as implicações da forma no “desenho” da expe-

---

<sup>143</sup> Segundo Mallarmé, o livro, expansão total da letra, deve tomar, diretamente, a sua mobilidade, e as páginas do livro devem traduzir a imagem deste movimento; segundo as palavras de Scherer (1977: 24), aquando da análise a *Livre*, “(...) a metafísica do livro necessita de uma fisicalidade que o exprima.”

riência espaço-temporal de escrita e leitura. Higgins diz-nos que o livro é um “contendor de provocação” – quando abrimos um livro somos levados a fazer coincidir os nossos horizontes com os do texto, e este é o potencial do livro. São em certa medida estas conclusões que encontramos em “O livro, instrumento espiritual” [PAG/L2: 102-5], o texto onde Mallarmé expõe, mais claramente, as suas intenções para a ideia de livro – segundo o autor, o lugar para onde todo o mundo tende – mas, também, para os valores espaciais da página, como espaço fundamental da escrita. Por último, nesta secção, “(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #1: Ziguezagues de um curioso” [PAG/L2: 106-7] alude às relações (físicas e metafísicas) do livro com o seu leitor e continua a exploração dos momentos de deriva editorial (tal como sugerido e exposto no relatório documental do primeiro volume de *Página*).

A quarta secção, “Uma palavra sobre as colaborações secretas dos elementos”, explora a relação do livro com outros modelos culturais (como o edifício) ou outras estruturas de organização civilizacional (como a religião), que podem ser resumidos na aceção de culto ao livro. Os fotogramas do genérico de “The fountainhead” [PAG/L2: 109] (um filme de 1949 sobre os movimentos de ascensão e queda de um arquiteto) aludem a uma relação original entre edifício e capa de livro (este filme de King Vidor baseia-se num famoso romance homónimo de Ayn Rand). A secção inicia-se com “Livro primeiro – isto há-de matar aquilo” [PAG/L2: 110-22], de Victor Hugo (1831). Em torno da ideia “O livro acabará com o edifício”, o escritor explora os receios de destabilização dos símbolos matriciais da ordem social ou do pensamento humano. O texto narra o momento em que o livro acaba com a autoridade do templo (“Abala-se a autoridade, bifurca-se a unidade”) e como isto nos leva ao primeiro abalo da autoridade do autor (“As quatro paredes são do artista. O livro arquitetural já não pertence ao sacerdócio, à religião, a Roma; pertence à imaginação, à poesia, ao povo” [PAG/L2: 113-4]). Ao destabilizar a ordem do edifício, o livro torna-se o modelo preferencial de configuração do pensamento humano: “Um livro faz-se tão depressa, custa tão pouco e pode ir tão longe! Não admira, pois, que todo o pensamento corra para esse declive?” [PAG/L2: 120]. A argumentação central deste texto prepara-nos para todos os conteúdos desta secção, bem como da secção seguinte (que confronta o livro com o seu desaparecimento ou destabilização).

“On the cults of books” [PAG/L2: 124-7], de Jorge Luis Borges (1951), um curto ensaio do autor, começa por nos remeter para a célebre frase de Mallarmé – “O Mundo existe

para acabar num livro.”<sup>144</sup> – para, posteriormente, desenvolver a ideia de livro como objeto sagrado, aquele que consegue, por um lado, declarar um discurso através do silêncio e, por outro, imobilizar e silenciar o seu leitor. Do culto do livro, Borges analisa os livros sagrados (o Corão, as Bíblias judaica e cristã), que são precisamente o mote para “(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #2: Sobre livros de culto” [PAG/L2: 128-9], que indaga como a ideologia ou moralidade de cada religião pode ser expressa a partir da configuração das páginas dos seus livros sagrados. Este desvio incide em particular no *Talmude*, texto central do registo das leis, da ética, da filosofia, dos costumes e da história judaica, cujas páginas, escritas ao longo de séculos, congregam o *Mishnah* (registo dos debates religiosos pós-tempos) e o *Gemara* (comentário a este último nos três séculos seguintes), bem como outros comentários posteriores adicionados pelos rabinos. Cada página do *Talmude* é o espaço possível onde se reúnem todas estas vozes, e as marcas de adição e sedimentação de discursos com origem distinta são bem legíveis no plano da sua escrita.

Também “The absence of the book” [PAG/L2: 130-45], de Maurice Blanchot (1969), nos remete para a sacralização do livro, mas, desta vez, a partir da sua ausência, ou, dito de outro modo, daquilo que, no entender do autor, constitui a escrita e a cultura – uma presença que se impõe pela ausência, entre memória que transmite e sistema de relações que ordena. O texto ainda faz referência a Mallarmé e ao seu desejo de obra absoluta, alcançada paradoxalmente a partir da falha ou impossibilidade (numa clara alusão a *Livre*) e da relação desta hipótese de ausência do livro com outra tipologia comum de livro absoluto, *i.e.*, o(s) livro(s) sagrado(s).

O texto de Blanchot prepara-nos para a receção do segundo projeto académico – “No page for this territory” [PAG/L2: 146-51], de Ana Malheiro, Diogo Ramalho, Madalena Guerra e Renato Amaral –, que explora a impossibilidade, diremos ativa, da página em negociar outros limites entre cultura impressa e digital. Para tal, o trabalho consolida-se em dois formatos, uma publicação impressa e uma aplicação digital, que exploram as simbioses entre objeto e sistema. Em suma, o projeto explora os limites de cada *medium* quando confrontado com outros sistemas, procurando entender a potencialidade destas mutações.

Partindo deste princípio, a secção “O extremo toca o extremo e o contrário o contrário” explora o encontro dos opostos, em particular das ideias de renascimento e

---

<sup>144</sup> Frase célebre que encontramos em “O livro, instrumento espiritual”, também selecionado para este volume de *Página*.

futuro do livro em coexistência com as da sua morte ou desaparecimento. *Fahrenheit 451* (1966)<sup>[PAG/L2: 153]</sup>, de François Truffaut, é um referente paradigmático desta concomitância dos discursos utópicos e distópicos em torno do livro e, como tal, é o objeto fílmico que apresenta esta secção. Dando seguimento a esta proposta, o primeiro momento coloca em diálogo três discursos<sup>[PAG/L2: 154-81]</sup>, seguindo uma grelha análoga às páginas do *Talmude*: “The future of the book”, de Umberto Eco (1994), um dos primeiros textos do autor em defesa da desmistificação do desaparecimento do livro aquando da introdução do digital, “The end of books”, de Octave Uzanne (1894), uma das primeiras ficções que alude à morte do livro ou, pelo menos, à sua primazia enquanto força agregadora dos produtos mentais da humanidade<sup>145</sup>, e, por último, “Entre o livro que há de vir e o (recorrente) renascimento da morte do livro”, adaptação da componente escrita desta tese<sup>146</sup>, que explora as recorrências cíclicas entre os dois opostos e que, por isso, serve de intermediário à distância de um século entre os textos de Eco e de Uzanne.

“O livro não morrerá”<sup>[PAG/L2: 182-5]</sup>, proveniente de uma conversa entre Eco e Carrière (2009), oferece-nos um discurso menos dogmático para o futuro do livro. Esta posição leva-nos a um outro entendimento do livro, como objeto que reconhece as vantagens de se constituir como um problema (no sentido de interrogação das suas bases) e que se mostra permeável às dinâmicas e códigos de outras formas ou linguagens, como a fotografia ou o cinema. É sobre este reconhecimento que “Mode:Zoom”<sup>[PAG/L2: 186-7]</sup>, de Rafaela Coelho, se procura posicionar. O trabalho, que adquire a forma de uma instalação multimédia e de uma publicação, explora o *zoom* – de mecânica ótica a conceito operativo do livro.

A última secção, “Imprudências de fazer perguntas a um livro”, apresenta-nos questões recorrentes sobre o livro. Estas são apresentadas tendo por mote a alegoria de Jonathan Swift (1704), em “Batalha dos livros”<sup>[PAG/L2: 190-213]</sup>. Quem vence? Os livros antigos ou modernos, os valores tradicionais de escrita e leitura, ou os novos paradigmas de não-linearidade? Que livros estão por vir? Existirá, de facto, um livro eletrónico? Todas estas proposições de rutura com a ordem do livro são aludidas num fotograma da sequência final de *Zabriskie point*<sup>[PAG/L2: 189]</sup> (1970), de Michelangelo Antonioni.

---

<sup>145</sup> O texto alude ao futuro do livro, sugerindo a autoedição, o livro eletrónico, os audiolivros, entre outras propostas atualmente implementadas na produção editorial contemporânea.

<sup>146</sup> Este texto serve de exemplo à publicação de textos originais em *Página*, de docentes do mestrado de DCNM ou outros colaboradores externos.

Os dois últimos referentes críticos partilham o mesmo título, “O livro por vir”, em duas versões com natureza literária e retórica distinta, por Blanchot (1959) e Derrida (2005). O primeiro <sup>[PAG/L2: 214-24]</sup> toma por exemplo paradigmático a obra de Mallarmé para com esta nos remeter às questões: o que é, na sua essência ou ontologia, o livro? Como entender a unidade do livro e quais as hipóteses de multiplicação ou dispersão dessa unidade? Motivada pelo sua própria crise, como trabalhar o valor absoluto do livro através do acaso, do anonimato ou negação autoral? O texto de Derrida <sup>[PAG/L2: 226-39]</sup>, consciente da citação a Blanchot, procura hoje a ontologia do livro a partir das suas questões adjacentes e das variáveis intrínsecas à mutação do livro.

Ainda sobre o futuro do livro, o esquema de Herbert Bayer (1951) <sup>[PAG/L2: 240]</sup> reconhece as forças tensionais que oscilam entre idealismo romântico (o livro enquanto símbolo insuperável do conhecimento humano, ou valor da ordem do sagrado) e pragmatismo funcional, por via da tecnologia e criatividade. Em contraponto, outra citação, desta feita de McLuhan no livro *The medium is the message* <sup>[PAG/L2: 241]</sup> (1967), relembra-nos a posição do livro entre inspiração e conspiração. Conspiramos pelo futuro do livro mas o livro é, em si, a possibilidade de o leitor conspirar outros horizontes.

Por fim, “Push pop press” <sup>[PAG/L2: 242-8]</sup>, de Andreia dos Reis, numa lógica final de remediação, testa as qualidades originais do livro eletrónico no livro impresso (começando por interrogar se, de facto, existe um livro eletrónico). Este projeto académico explora o retorno à verticalidade do rolo (*scroll*) e às ações exclusivas do livro digital e baseia-se num conjunto de referentes bibliográficos e projetuais estruturados pelos seguintes capítulos: “O passado, o presente e o futuro”, “O livro: analógico e digital”, “A página”, “O livro e o autor” e “O livro e a interatividade”.

“(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #3: Geometrias de um livro” <sup>[PAG/L2: 249]</sup> alude às formas possíveis do livro, traduzidas por modelos geométricos.

Por fim, “Epilogue” <sup>[PAG/L2: 250-1]</sup>, texto de Philip Hofer (1949), sendo marcado por outra época, finaliza o volume. O texto dá-nos pistas sobre o que é afinal um olhar contemporâneo sobre o livro e qual o contributo desejável do design, no seu “desenho” presente.

#### 3.7.4. *Conclusões e motes para o desenvolvimento da investigação*

O segundo volume de *Página* expôs-nos os dilemas que se encontram quando tentamos autonomizar as várias operações criativas que compõem esta publicação: escrita, edição, leitura e design. A escrita é a de cada autor convocado, mas também do editor que decide com estes escrever o texto de cada volume – sendo a antologia, aqui, um pretexto para equacionar a autoria. A edição desloca-se para territórios que estão para além do serviço prestado a um texto e que tem aqui pretensões poéticas, estéticas, autorais; o editor é, ainda, o primeiro leitor de *Página*, como prova a escrita de cada um dos seus editoriais. Quando a edição se constrói com base na montagem e intervalo entre referentes exige um leitor consciente das suas ações. Por fim, o design atravessa transversalmente e ativamente cada uma destas operações e atribui-lhes uma nova lógica; para tal, utiliza a consciência espacial e (tipo)gráfica da página para aludir a uma nova ordem do discurso.

Mais do que lhe impor uma suposta morte, as questões que o digital põe ao livro fazem com que este tenha de equacionar outros sistemas de valor, para além do conteúdo. Desta forma, a reformulação do livro, ou pelo menos o questionar sensível das suas propriedades e condições, leva-nos a reconsiderar a autonomia da escrita, da leitura e da edição. A página, espaço na ordem do político, pode ser um laboratório privilegiado para observar a reunião destas operações. Estes são os temas do próximo capítulo da componente escrita desta tese.







4.

OPERAÇÕES:

simbioses da escrita, da edição, da leitura e do design  
na produção editorial contemporânea



Em “Utopia de um homem que está cansado”, de Jorge Luis Borges (1975), no diálogo entre Eudoro Acevedo, que viaja no mundo do futuro, e o homem sem nome, dos tempos que hão de vir, o primeiro folheia uma edição de 1518 da *Utopia* de Thomas More e declara: “É um livro impresso. Em minha casa devem existir cerca de dois mil, evidentemente mais antigos e mais preciosos que este”. O seu interlocutor, rindo, diz: “Ninguém pode ler dois mil livros. Nos quatro séculos que vivo não terei passado de uma meia dúzia. Além disso, não importa ler, senão reler. A imprensa, agora abolida, foi um dos piores males do homem, já que tendia a multiplicar até à vertigem textos desnecessários.” Proveniente da ficção, esta passagem revisita algumas das nossas mais recentes ansiedades, motivadas, desta vez, pela emergência da cultura digital. O mundo da comunicação eletrónica é um mundo de superabundância textual, onde a oferta de escrita ultrapassa em larga escala a capacidade de receção dos leitores. Proliferam documentos digitais, editores eletrónicos, livrarias virtuais, obras de referência e bases de dados textuais *online*, disponíveis em rede e em dispositivos eletrónicos de leitura.

Tal como a imprensa, as tecnologias digitais são tecnologias de escrita e de leitura. Embora partam destas, implicam práticas e competências distintas das exigidas pela tradicional cultura do livro – obrigam-nos a compreender o que é “saber ler” e “saber ver” o livro e colocam-nos perante uma imensa diversidade e abundância de materiais e práticas, novas formas de escrita, edição, distribuição e leitura. Transformadas em atividades sociais, os seus agentes utilizam os meios digitais e a cultura da rede para escrever, classificar, rever, comentar, criticar, partilhar e anotar textos. No entanto, continuamos a preferir ler *offline* que *online* (quando falamos de uma leitura de concentração e profundidade), mesmo em ambientes digitais. Isto é demonstrado pela supremacia da partilha de PDF ou pelos *eBooks* (o primeiro, em grande medida, remedeia a página tipográfica, o segundo, o livro impresso). Estar *online* serve-nos essencialmente para o acesso e *download* dos conteúdos; a leitura faz-se *offline*. Não afirmamos, no entanto, que esta constatação seja definitiva; apenas demonstra a volatilidade ou mutação das nossas expectativas em relação à suposta revolução operada pelo texto eletrónico (que continua mais textual que hipertextual). Muitas destas transformações não parecem pôr em causa o texto, mas quase e tão-somente os seus suportes ou meios de distribuição.

Nos dois primeiros momentos do capítulo, procuraremos circunscrever as conse-

quências deste enquadramento nas ações de escrita e leitura e como as iniciativas editoriais respondem a estas evidências.

Assistimos a inúmeras variações nos vetores tensionais da escrita e da leitura. Quando Barthes nos diz “escrevo a minha leitura” aciona-se um mecanismo que situa o leitor como coagente criativo do texto ou que impõe uma diluição dos limites de produção e receção dos “textos”, dando lugar a uma “escrita-leitura-escrita”. O primeiro subcapítulo fará a releitura dos estatutos e “ecossistemas” da escrita e da leitura, através das suas práticas, teorias e agentes, numa cultura tendencialmente híbrida, entre imprensa e digital.

Por outro lado, num período que frequentemente se entende como um ataque à inteligência editorial, reconhecemos, simultaneamente, uma vitalidade na sua produção. Na época do “wordpress” ou do “wwriting” (Steele, 2011: 30) onde qualquer indivíduo acede facilmente a algo para ler e reagir à sua leitura pela escrita, torna-se premente instalar entre autor e leitor a figura do editor. Se perante os novos *media*, outros contextos e mercados parecem prescindir da figura do intermediário (como acontece com a produção musical que reduziu a importância do papel das editoras e canais de distribuição físicos), porquê a urgência pelo editor?

Como consequência da euforia da participação, enquadrada pela figura híbrida do leitor-autor, no segundo subcapítulo procuraremos entender o renovado interesse pela edição como tentativa de ordenação da informação perante a superabundância. Na edição não existe neutralidade ou arbitrariedade; os atos de julgamento crítico e a definição de um conjunto de valores (para a inclusão ou exclusão) são inevitáveis – a seleção dos tópicos, as questões e os temas endereçados, a escolha dos “escritores” ou participantes, a aproximação à escrita e às suas tipologias, a escolha dos conteúdos, os modos de apresentação e representação na página.

Outra das consequências mais surpreendentes da transformação digital da imprensa e da cultura do design parece ser a emergência de pequenas editoras ou pequenas equipas editoriais radicadas nos nichos da cultura editorial dos *mass media*. Procuraremos circunscrever as aproximações do design à edição (entre novo postulado ou extensão da narrativa “design como autor”) e como a familiaridade entre processos o posiciona como agente fundamental nestas novas proposições editoriais.

Analisaremos ainda como as relações entre escrita, leitura e edição afetam as práticas e discursos contemporâneos em design. Em última instância, como a intervenção

mais direta do design nas práticas citadas impõe-lhe um novo paradigma, para além da forma/função, da relação projeto/cliente, mas também da relação design/autoria. Posicionaremos a escrita como uma das componentes da produção contemporânea em design ao exercer pressões tangenciais à sua prática, ao seu ensino, investigação e publicação. Num processo cíclico, esta última gera e põe em circulação um corpo de conhecimento para depois se transformar num forte instrumento de ressonância do discurso do design.

Quando nos aproximamos das teorias da literatura, do estruturalismo às teorias da receção ou do efeito, as distâncias entre página-papel e página digital são, no mínimo, questionadas. Por último, analisaremos o modo como estas proposições ganham densidade nas mais recorrentes apologias do hipertexto e como a edição contemporânea reflete este novo estatuto híbrido de uma escrita-leitura. No terceiro subcapítulo, formularemos a página enquanto reflexo da negociação escrita/leitura, linearidade e não-linearidade, através do estudo de exemplos que evoquem modalidades e tipologias, metamorfoses e anamorfoses do texto, produzidas pelo olho que viaja pela linha de texto noutras formulações menos tradicionais. Os casos seleccionados – secção do “Livro 2”, de *Finnegans wake*, de James Joyce (1939), “2 pages, 122 words on music and dance” e “Lecture on nothing”, de John Cage (1961), e *Glas*, de Jacques Derrida (1974) – reconhecem na página a coexistência de um modo de escrita semelhante (de tendência literária), com diferentes modos de ação ou leitura. Em suma, analisaremos estes anti-livros, ou seja, obras que ultrapassam o volume do livro através da página, aqui entendida como o reflexo de uma resistência crítica ao discurso linear, que admite modelos não-dialéticos entre texto e hipertexto.

#### 4.1. *Escrita/Leitura: de operações autónomas a atos complementares*

A escrita e a leitura definem a página que pretendemos investigar – a página que se escreve e que depois se dá a ler e que, perante o digital, se dá, em potência, novamente à escrita, num ciclo completo de ressonância.

A escrita é ainda a operação que enuncia outras possibilidades para o design para além das questões do serviço, mediação ou resolução de um problema. Mas como entender a importância da escrita numa disciplina marcada pela visualidade, onde a imagem (incluindo a tipografia como imagem) é o modelo preferencial para a representação de ideias? Ao nos afastarmos da imediatividade do ícone, a escrita parece colocar-nos, de forma mais imediata, num ponto de vista crítico. Esta escrita é recorrentemente entendida como ensaio, e o ensaio como forma, como discurso intuitivo não talhado para o consenso corrente, como modelo literário interessado no ponto cego dos objetos – ou nos restos do empreendimento da ciência (Adorno, 1958: 23). Admitimos esta proposição como problemática, mas consideramos fundamental formulá-la, para que entendamos, mais tarde, a expansão do interesse pela edição em design.

Perante este contexto, reservamos ainda um conjunto de outras questões. Como entendemos, atualmente, as figuras do autor e do leitor? Como lida a escrita e a leitura com a compressão das narrativas e com a distribuição fluida do texto? Como é que as máquinas de informação eletrónica geram e consolidam novas culturas de leitura? O que lemos? Como lemos? Estaremos perante um novo paradigma ou apenas a reviver e a atualizar modelos anteriores de leitura, como a leitura coletiva (agora, um coletivo disperso, que não se conhece, permitido pela cultura da rede)? Como se articulam os espaços outrora autónomos da escrita e da leitura e quais as (novas) configurações que emergem no espaço da página? Existirá um espaço comum entre estas operações?

Perante a coexistência dos modelos impresso e digital, os designers construirão tendencialmente mais experiências de leitura que projetos de design editorial ou design de livros (Blauvelt, 2011: 54). Procuraremos enquadrar os princípios que informam esta afirmação.

Nas várias tentativas de definição de livro ou edição eletrônica, é recorrente assistirmos a uma argumentação que se dedica a extremar as alterações fundamentais na estrutura do texto, da sua escrita e da sua leitura. As questões relacionadas com o *hardware* e o *software* têm assumido uma maior proeminência do que uma definição pela alteração dos conteúdos (Sawyer, 2002 *apud* Furtado, 2007: 33). Mas sabemos que o computador é simultaneamente revolucionário e evolucionário (Bolter, 1991: ix) e, neste sentido, também a escrita e a leitura no espaço eletrônico, como duas das suas operações estruturais, obedecem a este duplo critério de progresso e rutura.

Para além do reconhecimento do suporte ou da tecnologia digital como catalisadores de uma mudança de paradigma, tentaremos fundamentar a nossa tese através de um processo anterior, mais profundo, baseado nas teorias matriciais de emissão/receção, escrita/leitura – aqui entendidos mais como dicotomias cooperantes, do que como vetores isolados – e todo um conjunto de circunstâncias que estão para além de uma definição pelos *media*.

A defesa das relações não-ortodoxas entre escrita e leitura começa antes da hipótese hipertextual. Blanchot (1969: 422) apresenta-nos um primeiro ponto de fuga para esta proposição: “Aparentemente só lemos porque a escrita já está lá, disposta diante dos nossos olhos”<sup>147</sup>. Barthes (1970: 16), por sua vez, diz-nos que a escrita só existe, porque a leitura permite esquecermos a sua origem: “Quanto mais o texto é plural menos se escreve antes de eu o ler”. É o leitor, verdadeira condição verbal da literatura na modernidade, “uma pluralidade de outros textos de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cujas origens se perde)”, que instaura a natureza múltipla do texto e, por sua vez, a reunifica. É a leitura que possibilita o infinito do texto ou a cadeia de sistemas intertextuais e permite que a escrita, enquanto valor absoluto, encontre as suas fundações na pluralidade, nas “saídas de várias culturas”, “que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (Barthes, 1968: 53). Em suma, “a unidade do texto já não está na sua origem, mas no seu destino” (*idem*), ou seja, o texto só adquire sentido através dos seus leitores. Contudo, esta proposição só é válida se mantivermos uma distância funcional decisiva – o leitor nunca toma a posição do autor. É a leitura que individualiza o texto, desde que tenhamos por garantia que este leitor “é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia” (*idem*), que não almeja a autoria.

---

<sup>147</sup> Na versão consultada: “Apparently we only read because the writing is already there, laid out before our eyes.”

Este é afinal o exercício teórico que nos leva à diluição da hegemonia do autor, do crítico e da academia (o primeiro como origem, os segundos como agentes de legitimação do sentido original) e à emergência do valor do leitor. A proposição radical “o autor morreu, nasce o leitor” (Lupton, 2011: 104) é fruto de toda uma genealogia de dissolução da figura do autor, que se inaugura no século XIX, em pleno romantismo, quando Keats, em 1817, escreve a carta onde afirma a capacidade negativa do poeta (*negative capability*). Ao declarar, como uma virtude, a atitude recetiva ou passiva em relação ao contexto, a capacidade de “habitar” incertezas, mistérios ou dúvidas, Keats contesta o valor do génio e inicia um processo de extração do poder do autor no texto (Martins, 2011). No final do século XIX, Mallarmé exige a desapareição elocutória do autor, a emergência do leitor como condição da modernidade<sup>148</sup> e, consequentemente, a hipótese de convivência da escrita e da leitura, através da fusão dos seus agentes. Em *Livre*, Mallarmé propõe o escritor como um “operador”, aquele que desenha e opera, literalmente, a leitura da obra<sup>149</sup>. Ao radicalizar a tradição clássica de leitura dos textos pelo seu autor<sup>150</sup>, *Livre* apenas existiria enquanto *performance* ou leitura da obra, e o seu autor enquanto primeiro leitor.

Já no século XX, Pessoa transforma o autor em operação ficcional, uma figura projetada no texto (Martins, 2011). Em 1968, sob o programático título “A morte do autor”, Barthes dilui definitivamente a hegemonia do autor. Por sua vez, Blanchot (1969) prepara o texto como a “ausência da escrita”<sup>151</sup>. Foucault (1983: 70) reduz o autor a uma função variável e complexa do discurso. Como contraponto, Bourdieu (Bourdieu e Chartier, 1985) entende esta contração do valor autoral como uma aproximação ao modelo do texto religioso: os estruturalistas, ao interpretarem o texto como um objeto autocontido, sem referências a nada exterior a si próprio, sem autor, apenas leitor, aproximam-se da tradição dos textos sagrados que se leem para neles encontrarmos respostas. Ou seja, esta operação conduz a um sentido de universalidade do texto (como nos textos ou autores clássicos, por exemplo), a uma escrita que é exterior ao momento da sua redação e, como tal, é espontaneamente convocada ao longo dos tempos por diversos leitores, em distintos contextos históricos.

Mais do que redefinir a autoridade entre escritor e leitor, Wolfgang Iser parte da

---

<sup>148</sup> “Toda a modernidade é fornecida pelo leitor”, lemos na folha 148 dos manuscritos de Mallarmé para *Livre* (Scherer, 1977: 318).

<sup>149</sup> O autor é apenas o “primeiro leitor”, lemos na folha 42 dos manuscritos de Mallarmé para *Livre* (Scherer, 1977: 105).

<sup>150</sup> Sobre este assunto ler “O escritor como leitor” in *Uma história da leitura* (Manguel, 1996).

<sup>151</sup> “Escrever é produzir ausência de obra (*worklessness*). Ou: a escrita é a ausência da obra, uma vez que se produz a si mesma através do trabalho e em toda a obra escrita.” (Blanchot, 1969: 424). Na versão consultada: “To write is to produce absence of the work (*worklessness*). Or: writing is the absence of the work as it *produces itself* through the work and throughout the work.”



“teoria ou estética da receção”, de Robert Jauss, e desenvolve um modelo de antropologia literária (“teoria do efeito”) baseado na dualidade retroativa entre texto e leitor – o leitor faz sempre uma interpretação do texto que lê, interpretação esta que, por sua vez, participa no desenvolvimento da sua identidade. Ao observar a relação de um texto com a contínua interpretação da cultura, aproximamo-nos de relações menos radicais entre escrita e leitura, ou seja, dos entendimentos do texto como diálogo, fluxo ou processo (Martins, 2011). Entre estas formulações, encontramos as teorias da intertextualidade, como as de Kristeva, que nos anos 70 entende a escrita como um processo, em *continuum*, um fluxo ou uma materialidade textual que se movimenta (em oposição ao texto acabado, com uma forma fixa).

Com o rizoma, posição fundamental nesta genealogia dos caminhos cruzados da escrita e da leitura, Deleuze e Guattari (1976) equacionam o texto como condição. Perante o rizoma, o texto é como uma rede aberta de conexões cujo sentido reside na sua história, escrita, contexto, receção e apropriação. O texto como rizoma é ainda operação performática, um acontecimento ou um gesto; a leitura aproxima-se da escrita ao gerar o seu próprio texto virtual ou o seu próprio percurso.

Com a possibilidade informática de implementação de um sistema relacional, o texto passa a ser, literalmente, um hipertexto, ou seja, aberto, não-hierárquico e não-linear. Mais uma vez, para além das óbvias remetências ao rizoma, as tipologias *escrevível/legível* de Barthes são frequentemente reclamadas para uma análise das noções de escrita e leitura na internet, ao colocarem em evidência os aspectos procedimentais e relacionais da escrita e questionarem os valores herméticos do texto como corpo estático. As formulações de textos *legíveis* (o que pode ser lido, mas não escrito) e *escrevíveis* (o que pode ser reescrito) aproximam-se da distinção entre texto baseado na tecnologia de impressão e o hipertexto eletrónico (Landow, 1992: 5); é este último que cumpre o objetivo da obra literária que faz com que o leitor não seja mais um consumidor, mas um produtor do texto (Barthes, 1970: 12).

Mais do que transformação radical, o hipertexto apenas demonstra que toda a escrita e toda a leitura são ações propícias à transformação e que a variação é parte da condição ou natureza do texto, capaz de acolher estruturas lineares ou não-lineares. Assim, sem de facto instaurar a “morte do autor”, a cultura da rede propõe uma autoria plural ou partilhada – geograficamente dispersa, frequentemente *ad-hoc*, não-hierárquica, onde mais do que uma pessoa trabalha na mesma unidade de conteúdos, e

onde a propriedade intelectual passa a ser de difícil atribuição. A cultura da rede questiona, ainda, o princípio tácito da escrita enquanto operação que separa os tempos do escritor e do leitor e que, agora, parecem acontecer em sincronia. É a coexistência de vozes múltiplas, de escritores e leitores que não se declaram enquanto tal, que parece garantir aquilo que, para Bolter (1991: ix), é a única forma convincente de escrita no meio eletrônico – uma escrita que contenha e admita as suas próprias contradições e a sua pluralidade estrutural.

Independentemente desta evolução ou transformação, a escrita impõe-se ainda na página, o seu espaço próprio. Para Certeau (1984: 134), é esta simples operação que a denomina: “Designo por ‘escrita’ a atividade concreta que consiste em construir, num espaço próprio em branco (*un espace propre*) – a página –, um texto que tem poder sobre a exterioridade da qual ele foi primeiro isolado”<sup>152</sup>. A página em branco é um espaço particular de produção, essencialmente cartesiano, que define o lugar da escrita enquanto isola ou domina um assunto. Se Certeau situa a ontologia da escrita como operação que habita um espaço, Blanchot (1969: 431) prefere o paradoxo entre a ausência da escrita e a presença do artefacto: “A escrita está ausente do Livro”<sup>153</sup>. O livro é o intermediário do movimento que vai da escrita como operação, para a escrita como não-obra (*idem*: 424).

Para Ong (1982: 78), a escrita é um mecanismo de consciencialização do pensamento humano, ou seja, é ela que define como pensamos, mesmo quando compomos os pensamentos oralmente. Enzensberger (1970: 273) define escrita como uma técnica altamente formalizada que exige um elevado grau de especialização. Se aprendemos a falar muito cedo, em condições psicologicamente favoráveis, a escrita é social e autoritária, formatada pelas leis de um espaço – a escola. A “boa escrita” é então uma entrada social; é este estatuto que marca em permanência o tom, a sintaxe e o estilo de grande parte da comunicação escrita.

Em *Writing spaces*, livro impresso e seminal sobre as transformações da escrita perante os contextos eletrónicos, Bolter (1991: ix-x) diz-nos que a escrita, ao ser implementada pela imprensa, é uma linha contínua, porque provém de uma retórica periódica, de subordinações e transições, que reclama uma *persona* impressa, uma voz consistente que oriente o leitor através do texto. Em contraponto, a escrita eletrónica é

---

<sup>152</sup> Na versão consultada: “I designate as ‘writing’ the concrete activity that consists in constructing, on its own, blank space (*un espace propre*) – the page – a text that has power over the exteriority from which it has first been isolated.”

<sup>153</sup> Na versão consultada: “Writing is absent from the Book.”

composta por unidades discretas, parágrafos únicos, fragmentos, por vezes apenas frases em permanente relação, numa rede; favorece expressões curtas, concentradas, para que cada unidade possa ser alcançada por diferentes entradas; prefere o aforismo às leis da retórica; em vez de uma única ordem de leitura, é dado ao leitor a escolha dos caminhos a seguir.

Contudo, esta descrição parece ainda corresponder a uma certa utopia do hipertexto, ou, pelo menos, à sua essência, quase nunca devidamente aplicada na sua expressão máxima. De facto, a irrupção do digital parece ser menos responsável por uma alteração matricial na estrutura da escrita e mais pelos seus hábitos associados. Mais do que “outra” escrita, podemos falar de uma nova “sociedade da escritura” (Certeau, 1984) ou de uma outra economia. Como um processo contínuo que não se fixa, à escrita fica então imposta uma permanente ação, uma implícita edição e montagem – a escrita já não é mais aquilo que se disse, mas aquilo que se constrói. A origem da escrita, no entendimento moderno, já não se encontra no que é narrado, mas na atividade multiforme de produção de um texto ou da produção da sociedade enquanto texto (Certeau, 1984: 133).

Bazin (1996: 153) defende que estamos perante um paradoxo. Os livros, os fundadores da textualidade, são agora ensombrados por uma metatextualidade que se estende progressivamente a todos os modos de representação e *media*. No entanto, o livro-código ainda funciona como referente. E é por este motivo que a maioria dos modelos de leitura em ecrã procuram reconfigurar as páginas, por um lado como “não-livros”, por outro, pela permanência da ideia de livro.

O estudo da ordem do livro (baseada na trilogia autor, livro, leitor) centra-se cada vez mais nos processos de leitura. Ao desenvolvimento das teorias e modelos de leitura centrados no texto impresso, verbal, linear, soma-se uma multiplicidade de processos e práticas de inscrição e receção dos discursos, que incluem textos não-lineares, com presença visual, dinâmicos, interativos, efémeros.

Se a investigação em torno da leitura é fundamental para um novo entendimento de publicação e, logo, de página, importa atentarmos na sua definição. A leitura é a operação de descodificação de caracteres escritos e das ideias que estes expressam. Ler é também a interpretação, intuição e até o presságio do que podemos estar a ler. Para Gervais (2003 *apud* Furtado, 2007: 92), a leitura não é um ato único, sempre idêntico, mas uma prática complexa que exhibe um conjunto de variáveis, quaisquer que sejam os

seus suportes. A isto não é imune a passagem do leitor pelo texto, que põe em movimento a articulação de referentes para a construção de cadeias de sentido (Barthes, 1970: 17) ou sistemas relacionais. Texto e leitura são hoje constituídos por mais do que palavras e devem acolher noções de hiperconexão, plasticidade, interação social e contextualização dinâmica (Ferro-Thomsen, 2011: 73-4).

A leitura é, ainda, uma operação social e cultural. Bourdieu e Chartier (1985) contribuíram para o estudo da sua prática: através da história<sup>154</sup> do livro, examinaram as condições e as condicionantes da escrita e da edição, assim como a relação destas com as instituições culturais responsáveis pela produção e circulação de sentido – os sistemas centrais de orientação da leitura. Não encarando a leitura como uma operação neutra – com o leitor inserido numa cadeia de produção linear –, os autores assumem-na como uma ação pertencente a um complexo sistema de produção cultural, sendo também ela a garantir a manutenção deste sistema, a par das estruturas educacionais ou outras estruturas oficiais que reforçam a transmissão de valores culturais tradicionais. Afirmar uma leitura é definir e defender uma tomada de poder dentro deste sistema – daí a importância da lista bibliográfica no desenho curricular, das leituras recomendadas, das sebtas, etc., onde a prática da leitura se liga aos processos académicos e de institucionalização dos valores culturais. Os autores dizem-nos ainda que, das leis sociais que modelam a nossa necessidade ou capacidade de leitura, aquelas que provêm da escola são as mais significativas, com o papel que desempenham na aprendizagem primária e na aquisição de competências de leitura (como a capacidade de ler de uma forma mais sofisticada, incorporando diferentes textos).

Enquanto leitores, trazemos um conjunto de pressupostos positivos e normativos à leitura, que é uma construção produzida, por um lado, pela evolução de uma prática cultural histórica, e por outro, pelo corpo de cada leitor. Negando a redução ao que é lido, Bourdieu e Chartier entendem, deste modo, a leitura como uma prática cultural contextualizada e um caso particular de consumo cultural. A leitura, a escrita ou o livro (das práticas aos objetos) devem incorporar o exame dos usos e da capacidade dos leitores,

---

<sup>154</sup> Os autores utilizam, ainda, o conhecimento histórico para relativizar pressupostos e tendências universalistas – desde a invenção do códice ou da imprensa, o livro nunca foi um objeto estável, e a escrita e produção de textos impressos sempre seguiram as normas de cada época. Por exemplo, para facilitar as leituras menos fluentes, a primeira fragmentação do texto em capítulos e parágrafos ocorre quando o livro deixa de ser exclusivo das classes hegemónicas e passa a circular entre as classes mais baixas. A leitura nem sempre foi entendida como uma operação íntima ou privada e, logo, um reflexo da individualidade: entre os séculos XVI e XVIII, por exemplo, os textos eram mediados por leituras coletivas, manipulados e desenvolvidos em grupo. Isto leva-nos a concluir que a ideia de circuito único do livro – primeiro, a escrita, depois a circulação e receção – deve ser substituída por uma ideia transversal de leitura, que inclua os elementos que resistem a serem lidos (como uma imagem, um ritual, um mito, uma pintura), para outros modos de construção de sentido.

bem como a sua motivação para a leitura. A leitura é uma prática ativa e não consumo passivo (Certeau, 1984: 167-8); é, no entanto, um aspecto fundamental do consumo, numa sociedade organizada por uma ideia de reforma, de revolução ou pedagogia a partir dos modelos escritos (científicos, económicos, políticos).

A esta leitura produtiva podemos acrescentar a noção de leitura como produção, ou seja, a aproximação da figura de leitor à coautoria ou edição<sup>155</sup>. Ao ser entendida como *bricolage* ou “pensamento selvagem”, tal como Lévi-Strauss (1962 *apud* Certeau, 1984: 174) a analisa – uma sequência de fragmentos temporais que se unem, disseminada por repetições, memórias e saberes sucessivos –, a leitura aproxima-se da montagem e, deste modo, da edição.

É frequente, ainda, a metáfora do leitor como viajante. Para Alvin Toffler (1965 *apud* Certeau, 1984: 165), o leitor é um nómada, uma espécie “em formação” pela informação, que migra enquanto avança pelos “pastos dos *media*”, um novo modo de automobilidade ou metanomadismo, onde a caça já não se encontra nos pastos, mas em campos artificiais. Esta imagem aproxima-se da proposta de Certeau (1984: 174) de leitura como caça furtiva, em que defende:

*Longe de serem escritores – fundadores do seu próprio lugar, herdeiros dos camponeses de épocas anteriores que agora trabalham no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas –, os leitores são viajantes; eles movem-se em terras pertencentes a outra pessoa, como nómadas de caça furtiva que atravessam os campos que não escreveram, que espoliam as riquezas do Egito para apreciá-las eles mesmos. A escrita acumula, armazena, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar e multiplica a sua produção pela expansão da reprodução. A leitura não toma medidas contra a erosão do tempo (esquecemo-nos de nós mesmos e também esquecemos); não mantém o que adquire, ou fá-lo mal, e cada um dos lugares por onde passa é uma repetição do paraíso perdido*<sup>156</sup>.

Ler é vagar através de um sistema imposto pelo texto, tal como o fazemos na ordem construída da cidade ou da internet. Com isto, aproximamo-nos de um entendimento da leitura como prática de navegação (numa aproximação à sua aceção

<sup>155</sup> O leitor como coautor é uma das utopias iniciais dos *media* em rede, hoje ainda e apenas esboçada, uma vez que perante as ameaças de participação desregulada, paradoxalmente, as estruturas optam por uma construção protocolar, burocrática e controlada.

<sup>156</sup> Na versão consultada: “Far from being writers-founders of their own place, heirs of the peasants of earlier ages now working on the soil of language, diggers of wells and builders of houses-readers are travellers; they move across lands belonging to someone else, like nomads poaching their way across fields they did not write, despoiling the wealth of Egypt to enjoy it themselves. Writing accumulates, stocks up, resists time by the establishment of a place and multiplies its production through the expansionism of reproduction. Reading takes no measures against the erosion of time (one forgets oneself and also forgets), it does not keep what it acquires, or it does so poorly, and each of the places through which it passes is a repetition of the lost paradise.”

recorrente nos suportes digitais) e, para tal, reorganizámos os mecanismos e comportamentos de leitura. Mais do que a obrigatoriedade de uma escolha, colocamo-nos perante um ecossistema complexo onde assistimos a uma progressiva diluição de fronteiras entre várias atividades cognitivas outrora separadas – a pesquisa de informação, a consulta, a análise, a leitura como pura fruição do texto. A nossa leitura é hoje híbrida, no sentido em que continua refém da sequencialidade e progressão, mas admite mecanismos e referências cruzados, anacrónicos.

*Online*, o leitor aproxima-se da experiência de leitura de uma enciclopédica, percorrendo os conteúdos e criando conexões imediatas entre sítios e processos. Mas se, neste exemplo, admitimos funcionalidades análogas em suportes distintos (livro e internet), a maior parte dos atuais sistemas de catalogação da leitura provém da distinção entre *medium* impresso e *medium* digital: leitura “quente e fria”, “mínima e máxima”, “*online* e *offline*”, “profunda e superficial”, “de concentração e de pesquisa ou busca”, “intensiva e extensiva”.

Na tradição de McLuhan, entre *medium* frio e quente, Kaplanian-Buller (2011: 86) descreve uma “leitura quente” e uma “leitura fria”. Na primeira, o leitor desenvolve um envolvimento emocional com o que lê, exige privacidade e exclusividade de ação e a materialidade do papel parece mais compatível com a disponibilidade exigida. A segunda acontece quando a principal função é a recolha de informação ou a consolidação de sistemas de referência ou relacionais, sendo preferencial a utilização dos dispositivos eletrónicos ligados em rede.

Baseado nas teorias da receção, Laermans (2011: 97-8), por sua vez, defende uma “leitura mínima” e uma “leitura máxima”. Numa “economia da atenção” onde os conteúdos são abundantes, imediatamente disponíveis, e a gestão da atenção dada a projetos ou autores é um fator fundamental, a competição entre produtores e mediadores de informação é intensa. Perante este cenário, a leitura mínima identifica simplesmente o que já se conhece. A leitura máxima impõe a interrupção a fim de avaliar entre um significado previamente adquirido ou outros possíveis sentidos (em último grau, nenhum sentido possível). Se a leitura mínima está centrada na figura do utilizador, a leitura máxima centra-se no autor, nas suas intenções de comunicação.

As categorias de leitura intensiva e extensiva têm origem no trabalho dos historiadores. Na segunda metade do século XVIII, à leitura intensiva sucedeu-se a leitura extensiva. Se ao leitor intensivo apenas estava destinado um conjunto finito de textos,

“lidos e relidos, memorizados e recitados, ouvidos e conhecidos de cor, transmitidos de geração em geração” (textos maioritariamente religiosos), já o leitor extensivo, distinto do primeiro, tem acesso a uma imensa variedade de textos que lê com rapidez, avidez e atitude crítica (Chartier, 1992).

Assumindo a centralidade da rede eletrónica como critério classificativo, a “leitura *offline*” corresponde à nomeação dos processos de individuação ou isolamento a que o livro sempre nos obrigou, seja através do livro ou de um ecrã portátil. *Online*, a leitura é pautada por princípios de fragmentação, de busca ou pesquisa.

Para além destas classificações de natureza qualitativa, tecnológica ou histórica, os modos de leitura são frequentemente mediados pelos seus suportes associados. A leitura em papel é uma prática estabilizada, um ato complexo porque se desenvolve ao nível do reconhecimento dos signos, da perceção ortográfica e da tradição fonética das palavras, da sintaxe, da identificação do sentido (Jamet, 1998 *apud* Furtado, 2007: 92); é frequentemente associada a uma atividade privada, tanto rápida como lenta e tendencialmente meditativa (Vandendorpe, 2001 *apud* Furtado, 2007: 124). A leitura em ecrã, uma prática por consolidar, é descrita como rápida, de superfície, de exploração ou referenciação; exige pausas habituais e é pautada por saltos e necessidades frequentes de releitura; é interrompida frequentemente pelo *clicar* do rato sobre as ligações hipertextuais; a estrutura fragmentada do texto convida a que naveguemos rapidamente para outros textos. Se estes constrangimentos podem ser convenientes para uma leitura orientada para a pesquisa, demonstram-se pouco adequados a uma leitura de fundo. Ao recorrer a cores, ícones e imagens, a leitura tende a ser deportada para a ordem do espetáculo (*idem*). De facto, a digitalização e coexistência de livros, filmes e discos no mesmo contexto digital pode levar a uma dependência do modelo económico do livro eletrónico ao das práticas culturais de massa, como a música ou o cinema (Furtado, 2007: 125)<sup>157</sup>.

Em suma, a leitura é entendida, historicamente e por natureza, como uma atividade lenta, que exige concentração e releitura para chegar à compreensão desejada. Determinantemente influenciadas pela natureza dos conteúdos *online* ou em rede, as novas práticas de leitura originam frequentemente ansiedade pela acumulação de informação, a desvalorização da capacidade de concentração (pelo menos aquela que exige conti-

---

<sup>157</sup> Exemplos desta aproximação: os audiolivros (onde toda uma caracterização sonora promove a leitura fluida de um texto) e os *enhanced books* da Penguin (com anexos dos textos como extras dos DVD).

nuidade e persistência na leitura numa única fonte textual), e contrariam as disposições de interioridade ou individuação (Furtado, 2007: 99). Ou seja, a leitura em rede encoraja o desvio. Se a utilidade das culturas da rede é inequívoca na rapidez como nos providencia acesso, contexto, referência e identificação de um tecido de interesses comuns, torna-se disfuncional quando pretendemos aceder a formas literárias mais complexas.

Se as anteriores revoluções na leitura não mudaram a estrutura fundamental do livro, a cultura digital, enquanto revolução nos meios de comunicação e formas que transmitem a palavra escrita, impôs alterações significativas tanto nos artefactos quanto nas suas operações associadas. Sendo os dispositivos de leitura digitais igualmente dispositivos de escrita e de acesso a outros textos ou funcionalidades, estes enfatizam o processamento de informação ou o consumo de conteúdos, mais do que a leitura concentrada. Contudo, podemos simplesmente estar a assistir a uma atualização das técnicas de leitura ou à reunificação das suas experiências, mediadas simultaneamente e retroativamente pela imprensa e pela cultura digital. Por exemplo, nos *eBooks* ou livros eletrónicos, otimizámos a prática da leitura na diagonal através da pesquisa rápida no texto por palavras-chave. Estabelecemos ligações com materiais relacionados através das hiperligações no mesmo texto, noutro documento ou *site* (Furtado, 2007: 119). Atualizámos os princípios de leitura coletiva que, desta vez, impõem uma reconfiguração do lugar do autor e do leitor e, em última instância, a diluição das hierarquias entre origem e leitura.

Vivemos, hoje, um novo processo de “gramatização do leitor” (Stiegler, 2011) que permite não apenas que este leia, mas que contribua com algo, que enriqueça aquilo que leu, ou que seja agente na manutenção de novos processos, baseados inclusivamente numa ordem comercial<sup>158</sup>. A leitura volta a ser um ato social poderoso para a partilha, comentário e remistura<sup>159</sup>, incorporada nas nossas atividades quotidianas, no mundano e

---

<sup>158</sup> Exemplo disso é a utilização do perfil do utilizador da Amazon, um dos seus modelos comerciais preferenciais. É por isso fundamental para Stiegler (2011) a constituição de comunidades independentes de leitores (para além das grandes empresas da *web 2.0*); é aqui que as bibliotecas podem desempenhar um papel fundamental na manutenção de políticas públicas de leitura.

<sup>159</sup> Como exemplo, em 2005, o The Institute for the Future of the Book iniciou uma série de experiências em torno do tema “livros em rede”. A experimentação passava por fazer migrar o sistema de comentários do leitor (uma funcionalidade típica de blogue) para outros modelos, como ensaios ou livros. Na primeira experiência, “Gamer theory” (2006), uma reflexão crítica sobre *video games*, de McKenzie Wark, a estrutura do livro foi alterada – a paginação acontecia no final de cada parágrafo em vez de no final da página, permitindo ao leitor colocar o seu comentário, o seu texto, no mesmo nível de paridade que o texto principal (ao lado e não em baixo). Este aparente gesto simbólico originou rapidamente uma discussão acesa – escritor e leitor ocupavam agora o mesmo campo visual e, com o passar dos dias, estavam efetivamente envolvidos num diálogo. No entanto, no projeto “Networked book” (2007), promovido pelo mesmo instituto e que utiliza o mesmo sistema, e em cujo *link* para acesso aos textos originais podemos ler “Read/Write this chapter”, escasseiam as respostas dos leitores e, quando estas surgem, aproximam-se mais da função do revisor ou comentador que a de escritor. Isto leva-nos a concluir que é fundamental nestas propostas a consolidação de uma comunidade efetiva de “escritores-leitores”.



no acadêmico, no trabalho, nas atividades extracurriculares, nas relações com os outros. As leituras sempre revelaram a nossa personalidade, hábitos e interesses, mas esta realidade, não sendo material, era muito difícil de traçar. Com o digital, e em particular com o conjunto de plataformas das redes sociais, pode existir um interesse e uma possibilidade efetiva de dar visibilidade a estas relações, com efeitos em futuras escritas ou edições. A leitura assistida por computador possibilita a consolidação de comunidades de leitores através da criação de sistemas de anotação comuns, partilháveis, para uma espécie de “hipertratamento do texto” que permite que cada um inscreva os traços da sua leitura.

Os desenvolvimentos tecnológicos estimulam a fragmentação dos textos e a desconstrução da linearidade; mais do que disseminar, as tecnologias digitais recombina. Articular um raciocínio entre esses fragmentos desconexos (distribuídos por fontes múltiplas que diferem em estilo, forma, linguagem e formato) e a construção ativa de sistemas relacionais é um dos novos desafios da leitura<sup>160</sup>.

Entendemos as práticas de leitura contemporâneas como um campo expandido (mais do que em rutura) tendencialmente politextual (onde textos, imagens, som e vídeo sofrem interferências mútuas). Perante esta nova dimensão da leitura (polimórfica, transversal, dinâmica), Bazin (1996: 153) aponta a hipótese de uma meta leitura, uma nova força de orientação cultural, de transmissão ou circulação do conhecimento. Sendo processo necessário, exige tempo de adaptação, aplicado não só às práticas de leitura, mas também à escrita.

Durante um longo período de tempo, as funcionalidades técnicas e sociais da cultura contemporânea hierarquizaram as duas atividades: a escrita é a produção do texto, a leitura é a sua receção por um outro agente que não lhe deixa qualquer marca, não o refaz (Certeau, 1984: 169). Porém, hoje, linha, árvore e rede tornam-se estruturas visíveis e disponíveis, em simultâneo, à escrita e à leitura (Bolter, 1991: 114). O leitor pode fazer uso de qualquer uma destas estruturas e deixar a sua marca que já não é tendencialmente privada (como as anotações num livro), mas pública. Os discursos adaptam-se organicamente às várias tecnologias de escrita; os conteúdos são facilmente transferíveis, reproduzíveis e modificáveis; a sua transmissão é praticamente imediata.

---

<sup>160</sup> Schrader (2011: 134) radicaliza a argumentação afirmando que só quem for capaz de desenvolver novas qualidades de leitura continuará a entender o mundo.

Vimos como para esta confluência entre escrita e leitura em muito contribuíram os princípios da escrita eletrônica que obedece a dispositivos retóricos particulares (Millon, 1999 *apud* Tapia, 2003: 22). Por exemplo, a utilização de *hyperlinks* sugere outras possibilidades de exploração, enquanto adicionam profundidade e autoridade ao documento. Podemos falar de uma revolução, no sentido em que se desenvolveram novas formas de leitura, educação e comunicação, mas é necessário entender também que estas formas apenas aprofundam hábitos retóricos anteriores, semelhantes às propostas da retórica clássica, como as de Cícero: a arte da persuasão, do arranjo, da invenção e do estilo. No entanto, se a ordem tradicional do discurso foi criada para consolidar o poder da organização hierárquica do pensamento (o pensamento linear), com a organização não-linear surgem outras possibilidades, uma vez que o sentido das frases ou palavras está para além da sua atribuição inicial (pelo autor e pela sua escrita), se ajusta consoante os contextos temporais ou locais, e reage a um espaço social em permanente atualização. Como efeito, surgem novas temporalidades do texto, como resposta da escrita e da leitura à velocidade, naquilo a que Castells chama o “tempo atemporal”, onde impera simultaneidade, imediaticidade e a mistura dos tempos da escrita e da leitura. Os utilizadores da internet percebem o tempo como “um momento presente constantemente atualizado” (Boneville, 2000 *apud* Furtado, 2007: 98); deste modo, assistimos à crescente importância da progressão (mais relacionada com as noções de velocidade) em detrimento da compreensão (que exige tempo e que agora se reduz às suas formas mais simples).

Se a (i)materialidade do suporte reconfigura a escrita, existem outros limites impostos pelo ecrã, com consequências na receção do texto (Christin, 2000). No digital, janela e espelho, transparência e reflexo, são metáforas constantes e contrárias à autoridade da opacidade do papel. O ecrã, para Christin (1995 *apud* Baetens, 2005: 193), introduz uma revolução na relação entre signo e *medium* anfitrião; este último já não é o recipiente passivo ou mero veículo do signo, mas um contexto ativo composto por um conjunto de elementos que tem de ser decifrado e interpretado pelo leitor. Olhar para o ecrã não é apenas uma operação de identificação e entendimento dos signos projetados nesta superfície; transforma-se num modo de pensar, aquilo que a autora denomina por “pensamento através do ecrã” (“screen thinking”), uma versão alargada do “pensamento visual” (“visual thinking”) que Arnheim estabelece em 1969. O ecrã é uma tensão virtual capaz de produzir novos significados para os leitores que se têm de adaptar às

relações complexas e em mutação entre signos e superfícies. No ecrã, os signos são elementos que o leitor isola, organiza e enquadra, como matéria de avaliação contínua e subjetiva de redes emergentes, nos limites visuais da superfície luminosa e nos limites indefinidos propostos pelo hipertexto. Esta rede de relações reconfigura-se durante o processo de navegação ou interação.

Em suma, a análise de Christin redefine a escrita e os processos de leitura num sentido mais visual. Uma vez que o pensamento mediado pelo ecrã encontra a sua raiz na interação de superfície e signos, os elementos que são vistos quando colocados ou percebidos em proximidade (no mesmo ecrã ou por hiperligação) influenciam-se e determinam-se mutuamente, de modo que um texto que aparece junto a uma imagem, por exemplo, se transforma também em imagem e vice-versa. O sentido é selecionado (mas não fixado) pelo leitor, menos concebido em termos de síntese ou sintaxe (próxima do alfabeto) e mais por associação (a lógica visual do ecrã). Em suma, perante o “tempo atemporal”, a escrita apresenta uma tendência crescente de “desverbalização” (Furtado, 2007: 96) ou visualidade.

No imaginário coletivo, a leitura ainda é um ícone – a figura de São Jerónimo que lê, em silêncio, no seu estúdio. A persistência desta imagem, “ler privadamente e em silêncio, possuir os meios para essa leitura, o livro e a biblioteca privada”, é para Steiner “beneficiar, em sentido lato, das relações de poder de um ‘ancien régime’” (2001 *apud* Furtado, 2007: 153). Hoje, somos leitores no espaço urbano, “lemos onde estamos”<sup>161</sup>, ou seja, abandonamos a ideia de leitura como circunstância que apenas ou quase sempre acontece no espaço privado da casa ou da biblioteca. Ler é olhar (e vice-versa). Se antes a leitura significava “absorver conteúdos” (uma atividade conceptual), ver era “receber a impressão de algo”, um efeito mais sensorial e passivo; se a leitura construía uma imagem não-existente, ver consistia em processar imagens existentes. Já hoje, questionamos se apenas o texto é passível de ser lido e passamos a entender a leitura como “ter uma impressão de algo”; isto não significa que tenhamos apenas ficado mais sensíveis ao lado sensorial da leitura, mas sim que ver é uma atividade igualmente conceptual ou reflexiva.

Em suma, a coexistência das culturas impressa e digital reestrutura as práticas da leitura e da escrita e matiza as suas oposições (teóricas e práticas). O livro constitui-se por três níveis que formam uma sequência, da génese à circulação: conteúdo, forma e

---

<sup>161</sup> Ver *I read where I am* (Gerritzen, Mieke *et al.*, 2011), conjunto de ensaios sobre os novos hábitos de leitura.

sistema de relações (a partir das estruturas paratextuais – entre estas, o *hiperlink* como remediação paratextual – ou das interpretações da leitura). Todos estes níveis são recon- siderados à luz das possibilidades de um ciclo (potencialmente infinito) que se completa – uma “escrita-leitura-escrita” que define a possibilidade de um novo livro<sup>162</sup>. Uma escrita que motiva a leitura, que, por sua vez, se assume como uma nova ação de escrita, entre a simples anotação ou *marginália* e o efetivo diálogo. Como gesto original, a escrita pode ser entendida como operação de conversação entre autor/leitor, poten- cialidade esta que não é de todo exclusiva da cultura digital. A este respeito, lembremos Laurence Sterne (1759-67: 186) em *A vida e opiniões de Tristram Shandy*:

*A escrita, quando bem governada (como podeis estar certo que a minha é), é apenas outro nome para designar a conversação: Tal como ninguém, que saiba o que está a fazer quando se vê em distinta companhia, se aventuraria a dizer tudo; – também nenhum autor, que entenda os justos limites do decoro e da boa educação, se atreveria a pensar tudo: O mais verdadeiro respeito que podeis mostrar pelo entendimento do leitor é dividir as coisas a meio amigavelmente, deixando-lhe a ele algo que imaginar, por seu lado. Pela minha parte, tenho estado eternamente a fazer-lhe esta espécie de elogios, e a fazer tudo o que está ao meu alcance para manter-lhe a imaginação tão ocupada como a minha.*

Mas tal como em *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, esta escrita, entendida como origem do texto e ponto de chegada, que formula a integração das figuras do escritor e do leitor, que o interpela e o torna cúmplice, exige modelos editoriais compatíveis – uma escrita e uma leitura que, através da edição, ganhem forma na página.

---

<sup>162</sup> Para esta nova natureza do livro, Hubert Guillaud (2009) propõe a expressão *Read/Write Book*.

#### *4.2. Edição revista e aumentada:*

*entre escrita e leitura e como género literário e/ou artístico*

No contexto do design ou das artes visuais, a edição torna-se, atualmente, operação recorrente, visível e com uma natureza que desafia a sua conceção tradicional, ao posicionar-se como princípio criativo e operação fundamental na organização, representação e receção dos discursos, atenta ao conteúdo e à forma, particularmente às ambiguidades que podem surgir entre as duas instâncias.

Nesta secção da investigação circunscrevemos a edição enquanto operação genérica (transversal aos vários contextos de aplicação) e específica (em design). A apropriação da expressão “edição revista e aumentada”, do jargão da edição tradicional, apresenta-se como hipótese para o entendimento das práticas editoriais contemporâneas que entendem a publicação, em todas as fases, como um espaço de escrita, como processo que nunca se demite da criatividade e da crítica. Problematizar uma prática (crítica) implica disponibilizarmos o discurso para uma permanente “revisão”. Por sua vez, “aumentada” refere a expansão das operações específicas da edição às várias fases de produção, como gesto ou marca visível que confunde os papéis tradicionais da publicação (autor/editor/designer/leitor) e interroga o papel da edição enquanto mediação dos processos de criação, serviço, circulação, receção ou leitura.

Mais do que os processos da edição, exploraremos a edição como processo (como operação transversal às várias fases de produção, como máquina ou sistema para a geração de conteúdos), crítica (que problematiza os discursos de design), ensaio (como a possibilidade de interrogação da disciplina) e género (artístico ou literário, tal como a pintura, escultura, ficção, ensaio, poesia). Necessariamente, traçaremos a diferença entre este envolvimento do design na edição e o design de livros, uma vez que o primeiro já não se encontra subordinado ao processo tradicional editorial; pelo contrário, é o seu motor, uma vez que o redefine. Não nos centraremos em disciplinas como o design editorial (que, salvo raras exceções, dá forma a conteúdos numa aceção modernista forma/função) mas na ligação estruturante do design com a edição, na possibilidade de intersecção dos seus processos e matérias.

O estudo ainda coloca a edição perante os novos paradigmas do texto – do “search,

don't sort"<sup>163</sup> (ou o texto perante o motor de busca) à hipótese de “inteligência coletiva” (“somos todos editores”). Faremos convergir todas estas preocupações no binómio metódico da forma da edição e da edição como forma e no reconhecimento da página como lugar privilegiado para este exercício. Em suma, atentaremos nos objetos e processos onde a retórica editorial se expande naturalmente às estruturas formais das publicações, esbatendo mais uma vez as fronteiras entre conteúdo e forma, práticas que revelam um controlo total do livro, do seu texto, paratexto e modos de representação associados na página.

A edição é tudo aquilo que se posiciona entre a criação de conteúdos e a sua apresentação na esfera pública, é o ato de seleção e preparação de materiais para publicação. O editor, figura quase sempre invisível, não mencionada, “o participante secreto”<sup>164</sup> da produção editorial, é um mediador entre autor, designer e, por último, leitor. No dicionário inglês da Oxford de 1712 (um dos primeiros dicionários que refere a palavra), o “editor” é “aquele que prepara a obra literária de outrem”. A aproximação ou diálogo efetivo do editor com o autor foi sendo preparada à medida que evoluía a indústria da edição literária; mas “editor” como “aquele que trabalha com o autor na preparação da obra de ficção” surge apenas nas primeiras décadas do século XX (Manguel, 2006: 114). As funções do editor, desenvolvidas através da sua ação na produção literária, variam consoante a escala e complexidade da estrutura editorial e podem incluir ler provas, adquirir direitos para a publicação de certos projetos, corrigir, rever (conferir factos, ortografia, gramática e estilo de pontuação), analisar, constituir uma coleção, gerir a composição gráfica da publicação ou coleção, redigir textos para o enquadramento dos conteúdos (contracapas, prefácios, posfácios, notas do editor), desenvolver planos para a promoção da obra, supervisionar a produção (*idem*: 115). Num nível mais interventivo, pode questionar o sentido da obra. Se é frequentemente apontado como aquele que “dirige a produção e interfere na escrita” (Portela, 2003b: 13), é também responsável pela “construção de um mercado capaz de recompensar comercialmente o talento literário, contribuindo para a profissionalização dos

---

<sup>163</sup> A filosofia da Google.

<sup>164</sup> Manguel (2006: 113-4) denomina o editor como “o participante secreto”, aquele que “Os escritores, imensamente preocupados com o seu ofício, têm relutância em falar sobre esta ajuda obrigatória exceto em termos gerais, ou nos bastidores. A literatura contemporânea tem exemplos abundantes de más práticas como de redenção, mas os escritores preferem manter estas intervenções em segredo (...)”.

escritores” (*idem*: 71). Ao expandirmos estas definições para além da esfera exclusivamente literária, podemos dizer que o editor gere os processos editoriais e, ao selecionar, é responsável pelo primeiro nível de legitimação de conteúdos e autores.

Por outro lado, mesmo sendo um objeto com uma permanência material significativa, o tempo de um livro é cada vez menor quando exposto às lógicas comerciais correntes. Cooperando com estas dinâmicas, o papel tradicional do design no contexto editorial passa, frequentemente, pela formulação de estratégias que evidenciem as publicações (desenho de capas ou objetos esteticamente diferenciáveis) e as salvem da voracidade de exclusão do mercado editorial. Ou seja, o design gere o desejo de aquisição de um exemplar, perante o cenário avassalador da quantidade de livros publicados. Mas hoje assistimos a uma transformação nos modos de composição, consumo e difusão da publicação, para além dos sistemas industriais da edição. Quais os motivos que levam o design a assumir uma nova centralidade neste paradigma?

A palavra “editar” tem em português uma ambivalência útil para a explicação do expressivo e recente interesse do design pela edição. “Editar” significa “fazer a edição de, preparar a publicação” e, simultaneamente, “publicar (obra)”<sup>165</sup>. Ora, a natureza do design é igualmente ambivalente: o design projeta (numa aceção próxima da preparação de argumentos) material ou conteúdos “alterados, adaptados ou refinados para serem conformes a um padrão ou atender uma finalidade específica”<sup>166</sup> e, por outro lado, publica, isto é, prepara o projeto para a sua apresentação pública. É igualmente um mediador entre a origem do discurso e os modos de comunicação, e um especialista na literacia ou retórica específica da página (o lugar da edição). Os seus processos obrigam a uma síntese para se chegar a uma comunicação eficaz, tal como um segundo sentido de edição enquanto ação que apaga ou corta<sup>167</sup>. Por estes motivos, segundo Lupton (2011b: 60), é mais fácil desempanharmos o papel de editor se soubermos algo sobre design gráfico. Ou seja, se aproximamos os papéis do designer e do editor, é porque encontramos fortes analogias entre os métodos, as competências, as ferramentas do design e a gestão de processos editoriais, permitindo que, com naturalidade, em projetos de pequena escala, o designer acumule as funções de autor, editor, produtor e se assuma como elemento basilar nos núcleos editoriais (em última instância, o seu contributo via-

---

<sup>165</sup> Definições retiradas do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. No mesmo sentido, “editor(a)” em português também obedece à mesma ambiguidade: é, simultaneamente, um praticante culturalmente crítico que assume a responsabilidade dos conteúdos publicados e a estrutura ou empresa que edita ou gere as obrigações e procedimentos económicos da edição.

<sup>166</sup> Definição de “editing” retirada do dicionário *online* da Merriam Webster New Collegiate Dictionary.

<sup>167</sup> Definição de “editing” retirada do dicionário *online* da Merriam Webster New Collegiate Dictionary.

biliza a sustentabilidade económica destas propostas). Usando os seus conhecimentos da indústria gráfica e das plataformas digitais (que, para além de espaços editoriais, são fundamentais na comunicação e distribuição dos projetos), os designers aproximam-se determinantemente dos processos de autoria e edição.

Por outro lado, também a etimologia da palavra “design” nos ajuda a entender a compatibilidade entre as tradicionais competências dos designers e a sua utilização programática no âmbito da edição. Associado à ação de “re-olhar”, design significava dar uma nova e melhor aparência a um objeto, *i.e.*, adicionar um nível estético à sua função primeira. Este sentido para a palavra “design” limitava as suas operações a uma forma de “vestir” a funcionalidade (normalmente pensada por outros agentes, o engenheiro ou comercial). Como operação à superfície da forma, sublinhava a dicotomia modernista forma/função e fazia-nos olhar os objetos através de dois vetores totalmente diferenciados: a materialidade e funcionalidade intrínsecas ou os aspectos estéticos ou simbólicos. Hoje, a expansão da palavra “design”, abarcando desde a produção de objetos do quotidiano a cidades e ecossistemas, representa o sintoma de uma transformação nas teorias da ação típicas do modernismo, para uma definição coletiva de “ação” – “como se consegue juntar as coisas, ou seja, design”<sup>168</sup> (Latour, 2008: 3). Se assim entendermos o design, como operação de agregação das partes, percebemos as suas aproximações às lógicas da edição ou da montagem num momento em que a urgência pela ordenação dos conteúdos é tão evidente.

Isto leva-nos à questão formulada por Stiegler (2010), em “La grammatisation du lecteur et ses enjeux”: para que nos serve um editor perante a “era Google”?

Sabemos que o algoritmo como princípio industrial é a força colossal da Google; o motor de busca, o início desta conquista comercial. Como efeito, a acessibilidade levou-nos a um fluxo incontável de textos – radicalizando a argumentação, o texto deixa de ser um privilégio, para se transformar numa ameaça (Furtado, 2007: 101). Na *web*, os conteúdos surgem num tempo fugaz, determinado e fragmentado. A isto acrescem outros fatores, especialmente o poder e alcance das plataformas da internet, que ameaçam os estatutos tradicionais das instituições. Se estamos “afogados em informação mas à míngua de conhecimento”<sup>169</sup> (a máxima de John Naisbitt), são urgentes mecanismos de contextualização para a navegação e síntese da informação.

---

<sup>168</sup> No original: “...how to draw things together, that is, to design.”

<sup>169</sup> No original: “We are drowning in information but starved for knowledge.”



Numa época onde todos podem assumir pretensões de escrita e onde a textualidade e visualidade são práticas banais e quotidianas, o valor socioeconómico da produção de conteúdos depende ainda mais de estruturas e operações de legitimação. Exigimos mecanismos rigorosos de seleção das produções culturais, e a “gestão de conteúdos” parece mais relevante que a sua escrita (Lupton, 2011b: 67). A recente atenção dada a conceitos como edição e curadoria aparece-nos como resposta a esta urgência<sup>170</sup>.

Para além de entendermos a edição como contraponto à era da informação, observamos igualmente uma adaptação dos seus processos e modelos às culturas da rede. A digitalização de textos e imagens e a sua distribuição em rede potencia o exercício de relações mais ou menos subjetivas entre elementos, anteriormente remetidas a práticas artísticas, como as artes visuais ou o design. Também a edição obedece regularmente a princípios de negociação, justaposição, colagem: o editor lê um texto posicionando-o e avaliando-o sobre uma rede de outros textos, operação análoga às ações recorrentes de associação, relação e remistura das culturas da rede.

Posicionar um fragmento como elemento de uma lógica discursiva aproxima a edição no contexto da publicação com as práticas de edição no contexto cinematográfico, particularmente através de exemplos e autores fortemente determinados pela montagem enquanto ideologia ou chave do modernismo. De facto, se atentarmos na origem etimológica da palavra montagem – trazer as coisas de baixo para cima<sup>171</sup> –, encontraremos uma relação original com o conceito de edição naquilo que é a sua função seletiva e legitimadora; só mais tarde, foi adquirindo o sentido que hoje lhe atribuímos, ou seja, de junção das partes. Para Sergei Eisenstein a montagem corresponde literalmente à edição e às estratégias de modelação emocional do discurso<sup>172</sup>. O autor seguia Vertov e Kuleshov, que demonstraram um princípio crucial no processo cinematográfico: a audiência irá relacionar quaisquer duas imagens sequenciais de um modo narrativo ou conceptual. O editor das imagens cinematográficas encontrava-se, então, numa posição de grande controlo ou poder emocional ao dirigir a receção da obra, e era a montagem o princípio retórico que revelava ao espetador a força criativa do trabalho

---

<sup>170</sup> A edição pode ser entendida como complanar à curadoria, se entendermos estas atividades como a seleção estratégica que agrupa material e discurso cujo sentido de unidade não seria de outro modo visível. O papel do editor e do curador passa igualmente por filtrar, desviar e agregar conteúdos.

<sup>171</sup> Também os termos montagem e metáfora encontram uma correspondência: ambos se referem à combinação de dois conceitos para gerar um efeito emocional. Esta coincidência provém do grego, onde metáfora, tal como montagem, é utilizada com o sentido de transporte das coisas de um lugar para outro (Scholes, 2006: 97).

<sup>172</sup> No seu primeiro ensaio, de 1923, ainda antes de realizar qualquer filme e, quando ainda trabalhava na produção teatral, Eisenstein introduz a noção de “montagem de atrações”, ou seja, a reunião ou junção de efeitos teatrais para gerar uma resposta emocional da audiência (Scholes, 2006: 97-8). Eisenstein, claramente um retórico, ambicionava efeitos poderosos que levariam a sua audiência a sentir e pensar exatamente aquilo que queria que esta pensasse e sentisse (*idem*: 106).

autoral. Isto leva-nos a que, para além do registo da imagem, a responsabilidade pela montagem seja argumento central na autoridade do realizador.

Se quisermos desenhar um paralelo à nova posição do design face à edição, esta autoridade surge quando o designer não é apenas responsável pelo registo da página, mas pela definição da temática, conteúdos e sua formulação editorial. Isto corresponde a um entendimento do *medium* como elemento discursivo, onde cada publicação reclama ou está consciente da experiência acumulada da história do livro fazendo uso de todo o seu vocabulário e gramática. Em suma, esta aproximação entre a edição e a prática cinematográfica releva das pretensões contemporâneas da edição enquanto prática autoral, que desenvolveremos mais tarde.

Latour (2010) propõe ainda a reavaliação da palavra “composição” como alternativa à crítica. O termo sublinha que as coisas são postas juntas (do latim *componere*) enquanto mantém a sua heterogeneidade, o que implica um compromisso ou negociação. Se compor é ação matricial da edição, a proposição de Latour reafirma a sua natureza crítica.

Através das noções de montagem, composição e da edição como operação de agregação de partes para a transmissão de valores autorais e/ou críticos, enfatizamos a sua natureza relacional. Para este entendimento acrescem termos que anteriormente exprimiam superficialidade ou absorção transitória de impressões visuais e que agora se desenvolvem como conceitos significativos – como “folhear”, *scanning*, *browsing* (Bruinsma, 2011: 59). De algum modo, hoje, o ponto de vista panorâmico, que se preocupa com aquilo que liga ou reúne os conteúdos, é mais importante que a introspeção. Esta alteração nos modos de organização da realidade acaba por encontrar cumplicidades com os processos editoriais e leva-nos a outro argumento para a sua valorização na produção artística contemporânea.

Em suma, a edição contemporânea procura padrões ou desenha sistemas relacionais. Para além da sistematização dos hábitos e operações das culturas da rede, podemos ainda adicionar os contributos conceptuais de Goethe (ao propor a imaginação e a intuição enquanto ferramentas científicas de investigação, centrada na revelação das relações ou padrões morfológicos<sup>173</sup>), de Warburg (que nos propõe a imaginação enquanto conhecimento, e uma teoria da história mais baseada em equivalências for-

---

<sup>173</sup> Esta proposta de Goethe norteia em particular as suas obras de carácter científico como *Die Metamorphose der Pflanzen* (1790).

mais ou simbólicas que factuais ou cronológicas<sup>174</sup>) ou, mais recentemente, da estética relacional e das teorias da pós-produção de Nicholas Bourriaud (que sublinham a produção contemporânea como fruto de relações referenciais, remisturas e *remakes*<sup>175</sup>). São alguns destes princípios que informam as práticas recentes da edição e que deslocam as suas operações para territórios declaradamente criativos.

Nas práticas editoriais contemporâneas existe uma tensão constitutiva na forma como publicamos (Bordieu e Chartier, 1983). Por um lado, autor e editor desenvolvem modos e códigos para uma leitura explícita, tentando impor, sub-repticiamente, uma leitura correta (a necessidade de prefácios e o índice como ordenação do discurso são disto um claro exemplo). Por outro, o leitor exige autonomia através da preservação das hipóteses de leitura múltipla. Esta tensão matiza-se quando a edição se “escreve” como quem lê<sup>176</sup>, ou por uma apologia da leitura como gesto criativo que subscreve a máxima de Barthes (1970: 16) – “escrevo a minha leitura”.

No entanto, a divisão essencial na manutenção do trabalho intelectual e da produção editorial (autor, leitor, editor e crítico) é uma das questões centrais na produção editorial contemporânea. Em particular, a diluição das fronteiras autor/editor é problemática porque se posiciona perante um dos contenciosos clássicos da produção editorial. Por tradição, o editor autoriza o autor, um comportamento que advém da tradição comercial da edição literária (onde o editor é aquele que afere o possível sucesso comercial da obra). Esta suposta rivalidade (por via da autoridade na autoria) é descrita em “A chapter on editors” por Hazlitt (1830: 231):

*Eles [editores] não conseguem escrever um trabalho por si, mas tomarão as devidas diligências para que o todo seja conforme ao modo como eles o poderiam ter escrito*<sup>177</sup>.

Este excerto revela-nos o âmago do conflito entre editor e autor, uma vez que este último sabe que o seu texto, antes de ser publicado, “vai ser questionado profissionalmente e que as respostas que terão de ser dadas ou as sugestões que terão de ser aceites, de alguma forma, constituem uma cedência da autoria exclusiva do escritor” (Manguel, 2006: 114).

---

<sup>174</sup> Como fica expresso no seu projeto *Der Mnemosyne Atlas* (1924–1929).

<sup>175</sup> Que o autor defende em particular nas obras *Esthétique relationnelle* (1998) e *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world* (2005).

<sup>176</sup> Como acontece nas publicações onde o editor é responsável pela agregação de partes: almanaques, antologias, coletâneas, enciclopédias, etc.

<sup>177</sup> No original: “They [editors] cannot write a whole work themselves, but they take care that the whole is such as they might have written” (Hazlitt, 1830: 231).

Mas mais do que autor, o editor deve “ser um Leitor com ‘L’ maiúsculo”:

*Um editor de livros qualificado e trabalhador deve ler. Tem de ter lido desde os primeiros anos da infância. A leitura tem de ser incessante. A luxúria por material impresso tem de ser uma coisa biológica, uma necessidade visceral e intelectual; o impulso incontrolável tem que estar nos genes* (Trag, 1993 *apud* Manguel, 2006: 116).

Mas se a edição tradicional reforça a oposição autor/editor e a aproximação leitor/editor, no contexto que interseja edição e design (ou, numa extensão mais abrangente, às artes visuais), o editor é, frequentemente, uma figura ambígua ou difusa, que questiona estas posições relativas. Perante esta proposição testemunhamos outro desenvolvimento para a questão da autoria em design, que desloca subtilmente o centro desta problemática da figura do autor para a do editor. Com este movimento, afastamo-nos do design enquanto escrita para que surja um território ainda indefinido (diremos, até, produtivamente indefinido) do design entre “escrita” e “leitura”.

Desde os anos 90, a expressão “designer como autor”, uma “turbulenta narrativa” (Lupton, 2011b: 59), foi uma das proposições mais debatidas sobre o futuro do design. A afirmação corresponde ao desejo de envolvimento do design com a produção de conteúdos (escrita), com uma vocação empreendedora para além da reativa (dependente das motivações incitadas pela figura exterior do cliente). A autoria implica uma ação premeditada, uma intenção ou criação em oposição às funções passivas de consulta, estilização e formatação, mas depende, no entanto, de um ideal romântico do escritor ou do artista como ponto de origem singular. Lupton, em “The designer as producer” (1998), propõe como alternativa impregnar esta atitude ativa do designer nas lógicas modernas de produção. Informada pelo texto de Benjamin, “The author as producer” (1934), a autora segue as premissas do crítico que apontava as novas formas de comunicação de cada época como responsáveis pela diluição dos géneros artísticos tradicionais e das fronteiras entre escrita e leitura, autoria e edição. Benjamin ainda defendia que a escrita é responsável pelas fundações das estruturas materiais da sociedade, desde as educacionais, que constroem e disseminam a literacia, às redes editoriais, que produzem e distribuem os textos. Ao advogar um envolvimento político, o artista não deveria apenas adotar ou produzir conteúdos politizados, mas revolucionar os meios a partir dos quais o seu trabalho é produzido e distribuído. É então este movimento da autoria à produção que nos permite aproximar a problemática do “designer como autor”

das práticas editoriais; e que nos explica o porquê de um conjunto significativo de projetos editoriais de design questionar aquilo que o livro é, primeiro analisando a tectónica da produção editorial, para mais tarde agir sobre esta, em produções metaprojetuais.

Existe ainda um dilema instrumental na expressão “designer como autor” que implica que o designer se coloque no papel de outrem (a conjunção comparativa “como” sugere este desfasamento entre aquilo que designer e autor são). A expressão é, desde logo, problemática e difusa. Em design, será autor aquele que consegue construir ou evidenciar uma voz ou estilo próprios, ou aquele que produz conteúdos originais ou inicia projetos autocomissionados? Tentando desmistificar estas questões, Rock (2005) defende que os designers deveriam concentrar-se nas configurações e modos de comunicação e não na criação original de uma mensagem. Para consolidar a sua argumentação, Rock considera que tratar o texto (formatá-lo tipograficamente) já é, em si, escrever um segundo texto, tão complexo ou referencial quanto as formas tradicionais de escrita. Em suma, formatar um texto é uma tipologia de escrita, onde o designer revela modos particulares de pensamento.

As mais recentes manifestações de vínculo do design aos modelos editoriais ou à escrita, parecem não considerar totalmente esta argumentação. A publicação de livros transformou-se numa atividade social expressiva, como o comprovam a disseminação de conferências, *workshops*, feiras sobre publicações e o aparecimento de editoras independentes, onde os designers ambicionam um papel mais interventivo, para além da formulação (tipo)gráfica enquanto segundo texto.

Esta posição contemporânea do design perante a edição adapta os ideais da “política do autor” desenvolvidas por Truffaut e pela *Nouvelle vague*, que assumem que o “assunto do filme é de menor importância que a maneira como ele é abordado pelo autor”<sup>178</sup> (Truffaut, 1954 *apud* Dreßen *et al.* 2010: 139). Ou seja, a finalidade da produção não se dirige ao conteúdo mas acima de tudo à direção e à edição como manifestações da originalidade do realizador-autor. Esta proposição originaria um dos mais intensos debates no cinema. Seria possível, numa produção estética que depende da divisão das tarefas laborais, a assinatura de uma única autoria<sup>179</sup> sem com isso acarretarmos uma adulteração da cinematografia? Não será esta autoria motivada, acima de

---

<sup>178</sup> Na versão consultada: “The subject matter of a film is of lesser importance than the way it is approached by the author.”

<sup>179</sup> Sabemos como no cinema as lógicas de coautoria são debatidas, essencialmente, a partir das figuras e relações entre realizador/operador de câmara/montador. Por exemplo, Herzog trabalha com o seu operador de câmara há muitos anos em regime de coautoria; muito embora assumida, raramente é referenciada declaradamente pelos *mass media* ou literatura especializada. Outros, como Scorsese ou Tarantino, falam de cumplicidade autoral com o(a) montador(a); mas a assinatura das obras e o processo de legitimação que daí advém continuam a dirigir-se para o realizador.

tudo, por uma certa mitificação utilitária, cara aos mecanismos do *marketing* cultural, que vê na “história dos autores-heróis” a narrativa ideal para a promoção dos seus objetos?

Dúvidas afins surgem no contexto da produção editorial. Ao prescindirmos da tradicional divisão laboral e da consequente distância crítica entre os seus agentes, não estaremos a alimentar uma semelhante adulteração na edição ou mesmo na tradicional definição do design enquanto serviço criativo? Não poderemos estar apenas a alimentar essa “história dos heróis” (em particular e de forma mais enfática naquilo que é descrito como autoedição)?

Para arriscarmos respostas teremos de tentar entender se, à semelhança do cinema de autor, também esta tipologia de edição pode ser considerada um género, ou seja, se a encaramos não apenas como operação na arte de publicar livros mas como produção artística em si, reforçando mais uma vez possíveis intersecções entre edição e autoria. De facto, sabemos que a edição é um lugar de prestígio, um género comercial, uma forma de negócio, mas, numa escala menor, diríamos até excecional, pode ser também uma arte, uma prática criativa. Para nos ajudar a delimitar esta hipótese, em “La edición como género literario”, Calasso (2004) aponta exemplos históricos onde o trabalho de edição cria um sentido de obra. Na origem deste entendimento, o autor propõe que consideremos Aldo Manuzio como o primeiro a imaginar uma editora enquanto forma. Forma é aqui entendida enquanto fator decisivo na eleição e na sequência dos livros a publicar (cada publicação fazia parte de uma cadeia, como um fragmento de um único livro formado por todos os livros editados), no cuidado despendido com todos os textos que acompanham a edição<sup>180</sup> e, por último, nos modos de apresentação do objeto (capa, design, paginação, tipografia, papel). Manuzio é, deste modo, o arquétipo de um modo particular de ser editor, não generalizável, onde a construção e consolidação premeditada de uma intenção leva à formalização de uma pluralidade de livros, como se estes derivassem de um mesmo editorial. A isto acresce o cuidado com os valores formais e contextuais de cada volume. É esta “escrita editorial” que se aproxima determinantemente da nossa noção de obra, embora pertença a um género específico – a edição.

Por último, por serem os modelos onde as ambivalências entre autor, editor e leitor são mais expressivas, analisaremos as compilações textuais ou de materiais visuais de

---

<sup>180</sup> Para desenhar um contexto editorial, Manuzio escrevia *epistulae*, pequenos textos introdutórios precursores dos prefácios, e textos de apresentação a livreiros.

origem distinta, onde a quantidade de conteúdos recolhidos ou apropriados constrói uma voz própria, próxima dos fenómenos de remistura na indústria musical (que utilizam *samples* para a criação de uma obra original). A apropriação e transformação de materiais originais, as operações de *copy/paste* sucessivas e a sua recomposição originam um gesto próprio ou autoral que é, no entanto, fruto de processos densos de leitura e edição<sup>181</sup>. Em antologias, almanaques, *readers* ou publicações *found-footage*, o editor é um “performer” que conduz o(s) sentido(s) do(s) texto(s) num jogo acima de tudo retórico, que tem por finalidade demonstrar e escolher os argumentos para uma prova, neste caso, a publicação. Este editor está, igualmente, entre autor e crítico, isto porque, em simultâneo, escreve e lê, constrói significado e decifra, propõe e legitima.

Em suma, os projetos de edição de texto eclético juntam e sobrepõem elementos (com carácter científico ou artístico) e conferem, tendencialmente, todo o poder ao editor. Entendemos a expansão do fenómeno como efeito de uma implementação definitiva das culturas da rede, onde o que separa o editor do leitor (ou utilizador) da internet é apenas a premeditação ou utilidade do gesto de navegação. A tudo isto acresce o facto de as mais recentes manifestações editoriais serem criadas por, e dirigidas a, gerações céticas de escritores e leitores em relação à propriedade intelectual<sup>182</sup>. As lógicas da remistura são hoje práticas quotidianas, enquadradas por modelos não privados de direitos de autor ou pela distribuição de conteúdos por meios pessoais ou ilícitos. Em mais uma analogia com a produção cinematográfica, nas edições *found-footage*, a autoria significa recolha e compilação de materiais previamente existentes, que procura relações subjetivas e significativas entre partes, que liga o inesperado ou o que não tem ligação evidente. O método baseia-se numa inteligência combinatória, relacional e na reinterpretação de material existente num novo contexto. Em suma, podemos dizer que este modelo segue a máxima “O poético significa a coleta”<sup>183</sup> (Kluge, 2000 *apud* Dreßen *et al.* 2010: 137).

Mas a persistência e recorrência deste modelo, uma das evidências do fenómeno contemporâneo do design e da edição, mostra que esta última é frequentemente negligenciada, como nos lembra Kinross (2010), editor da Hyphen Press:

---

<sup>181</sup> Como são exemplo: *F. R. DAVID* (editor: Will Holder), *Dot Dot Dot* e os *Bulletins of the serving library* (editores: Dexter Sinister), os *readers* anuais da Werkplaats Typographie (vários editores): *Not really being anywhere except everywhere* (2005), *Summer reader, again, or A diamond in the rough* (2008), entre outros.

<sup>182</sup> Por oposição às edições críticas, “edições da(e) última mão”, “definitivas” ou *ne varietur*, que procuram recuperar a origem da voz autoral.

<sup>183</sup> No original: “The poetic means gathering.”

*Os designers movem-se rapidamente para a apresentação final; existe um culto pelo que se encontra, o copiado; as escolhas e decisões não são tomadas. Um editor, ao pensar em nome do material e do público, ajudaria a resolver isto*<sup>184</sup>.

Ou seja, se a edição se aproxima das nossas experiências de navegação *online* ou da sua natureza primária – a leitura –, podemos correr o risco de perder a especificidade dos processos editoriais.

Vimos como a relação do design com a edição, longe de ser um fenómeno insulado, enquadra-se num contexto de organização alternativa dos processos de produção artística, que se traduz frequentemente num conjunto de regras autoimpostas. Neste contexto, os vários agentes envolvidos entram num sistema fluido de colaboração, seguindo frequentemente o método *just-in-time*<sup>185</sup>, prática que quebra com a divisão laboral tradicional entre criação artística e serviço criativo. Muitas destas produções seguem ainda os modelos da autoedição. No entanto, a diluição das personagens da edição, num contexto de produção fortemente marcado pela divisão laboral, não é uma questão neutra; bem pelo contrário, aciona uma das questões mais ambíguas na história da produção criativa ao partir do princípio de que podemos prescindir de uma distância crítica mais eficaz (ou literal), naturalmente construída quando o conteúdo é transportado pelos seus vários agentes. Assim, simultaneamente problemática e entusiasmante, esta proposição dissolve o entendimento comum da produção editorial como fruto de um trabalho de equipa, como diálogo entre discursos e intenções distintos, dando origem a objetos que não raras vezes chegam ao público tendo apenas passado pelo juízo da figura única do seu autor-editor-produtor. Parece ser, no entanto, esta a nova tensão constitutiva da edição em design. Uma aparente não-edição que se recusa a seguir o seu esquema tradicional como afirmação de um gesto crítico perante a cultura digital<sup>186</sup> e dos modelos ortodoxos de produção dos discursos.

---

<sup>184</sup> No original: “On the evidence now appearing, it seems that editing is often neglected in the present designer-as-publisher processes. Designers move too fast into the final presentation; there is a cult of the found, the copied; choices and decisions haven’t been made. An editor, thinking on behalf of the material and of the public, would help to sort all this out.”

<sup>185</sup> *Just-in-time* (primeiramente implementada pelas fábricas de automóveis *Toyota*) é um sistema de administração da produção que determina que nada deve ser produzido, transportado ou comprado antes da hora exata. Os lotes de produção são mais pequenos, permitindo uma maior variedade de produtos. Os trabalhadores são multifuncionais, qualificados, sabem operar mais que uma única máquina. Procura-se espelhar os novos valores sociais que vão de encontro ao consumidor, iniciando princípios de personalização (com gostos e necessidades distintos); privilegia o múltiplo e as pequenas quantidades em vez da massificação e dos padrões *standart*. Este sistema ainda se preocupa com os desperdícios e propõe-se a eliminar: superprodução (a maior fonte de desperdício), tempo de espera (dos materiais que aguardam em filas de espera para serem processados), transporte, processamento (retirando algumas operações do processo), *stock*, defeitos (que implica o desperdício de materiais, do tempo de mão-de-obra, movimentação de materiais defeituosos e outros). Ao entender a produção como um todo, *just-in-time* relaciona-se com a produção por demanda (como o *print on demand*), onde num primeiro momento de venda do produto se compra a matéria-prima, se fabrica e termina o objeto. Esta estratégia obriga à constituição de uma rede de fornecimento de serviços e matéria-prima, muitas vezes aliando estratégias globais com locais (glocalização).

<sup>186</sup> Recordemos, a título de exemplo, a *CoEvolution quarterly* (1974), que, depois de *The whole earth catalog* e de acordo com Ste-



#### 4.3. *O resultado: a página como lugar do (hiper)texto ou das operações híbridas de escrita e leitura lineares e não-lineares*

A paginação, enquanto ação na página, nunca é uma operação neutra. Neste subcapítulo, colocaremos a escrita e a leitura, nas suas aceções lineares e não-lineares, perante a página. Ou seja, circunscreveremos a hipótese de uma escrita que age com a página e não sobre ela; de uma leitura que lê a página e não através desta (ou seja, que parte obviamente do que se lê, mas também do modo como se lê). “Escrever sobre” ou “ler através” subentendem o texto enquanto código autónomo ou veículo simples dos signos verbais. Pelo contrário, “escrever com” ou “ler a página” implica considerar os complexos níveis cognitivos, indo de encontro ao “segundo texto” que a página impressa impõe. Tudo isto nos leva a considerar a paginação como agente na interpretação, ao consolidar um esquema de relações intertextuais através do uso das estruturas paratextuais e outros elementos gráficos ou visuais.

Na primeira secção deste capítulo, vimos como as práticas e tecnologias da escrita e da leitura atingiram um estado de extrema sofisticação e complexidade. Mais do que postular transformações radicais, analisaremos a reorganização dos mecanismos de escrita e leitura, desta vez partindo dos conceitos críticos de “antilivro” e “escrita topográfica”, de Jay David Bolter (1991), e de “forma espacial”, de Joseph Frank (1945). Utilizaremos estes conceitos como critérios de seleção e análise de exemplos históricos e paradigmáticos, cuja escrita e leitura evocam a possibilidade da página como lugar simultâneo do texto e do hipertexto, de uma escrita e leitura diacrónicas e anacrónicas. *Finnegans wake* (1939: 260-308), de James Joyce, “2 pages, 122 words on music and dance” (1961: 96-7) e “Lecture on nothing” (1961: 109-27), de John Cage, *Glas* (1974), de Jacques Derrida, ser-nos-ão úteis, ao explorarem as ambiguidades da caracterização pretensamente universal de texto impresso (fixo, linear) e de texto eletrónico (fluido, não-linear).

São vários os autores que estenderam as propostas não-lineares de pensamento à forma, tipografia e paratextualidade do livro, criando aquilo que Bolter (1991: 116) apelida de

---

ward Brand, foi criada para observar o que aconteceria se um editor fosse totalmente dispensado. O seu princípio editorial resumia-se a imprimir qualquer coisa que nos mantivesse a folhear as suas páginas. A publicação criou uma comunidade viva de contribuintes, uma comunidade de escritores e leitores que se transformaram organicamente nos editores da publicação.

antilivros, que desconstróem o modo como um livro se apresenta e comporta perante o leitor. Paradoxalmente, entenderemos neste estudo por antilivros as obras que consideram a página, mais do que o livro, como unidade discursiva, ou seja, que fazem mais uso da espacialidade do plano do que da estrutura do volume.

Os exemplos selecionados usam, como elemento quase exclusivo do discurso, o texto (quando são utilizados elementos gráficos, estes fazem como que parte do texto, sem função ilustrativa) e formalizam na página uma escrita simultaneamente linear e não-linear, durante a totalidade da narrativa ou numa secção extensa desta. Nestas obras, o texto é uma rede de ideias verbais e, a página, um mapa para os vários modos de leitura. Nestes casos, para o escritor, o texto é uma rede de elementos verbais com potencialidades relacionais; para o leitor, uma textura de leituras possíveis. A página regista a ação sobre a estrutura semântica e sintática do texto, cujos códigos de representação antecipam, desde logo, as várias modalidades ou intenções de escrita.

A um argumento não-linear não tem de obrigatoriamente corresponder uma forma não-linear. Encontramos este desfasamento entre estrutura discursiva e forma quando, perante narrativas não-lineares, o leitor abre o livro e lê-o de forma convencional (*Em busca do tempo perdido*, de Proust; *Tratado lógico-filosófico* e *Investigações filosóficas*, de Wittgenstein; “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, de Borges; *O livro das passagens*, de Benjamin; *Mil planaltos*, de Deleuze e Guatari; *S/Z*, de Barthes, entre outros, são disto claro exemplo). Decidimos excluir estes casos, em que a linearidade é questionada pela narrativa, e também aqueles cuja retórica sequencial é interrompida através da inclusão frequente de elementos gráficos ou visuais (como *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, ou outros exemplos compilados em *On the self-reflexive page*, de Louis Lüthi). Também preterimos os casos em que o texto é tratado enquanto imagem, como na poesia visual ou concreta, para que nos possamos concentrar nas dinâmicas específicas do texto com a página, na sua relação evidente para a construção de sentido.

Procurámos um espectro alargado de géneros: literário e ficcional (*Finnegans wake*), ensaístico ou crítico (*Glas*) e, por último, textos “entre-géneros” ou transdisciplinares, ou seja, o texto ao serviço de outras áreas disciplinares (“2 pages, 122 words on music and dance”, “Lecture on nothing”).

Autorreflexivos ou metarreferenciais, estes exemplos usam o espaço da página, e as suas convenções tipográficas e paratextuais como elementos discursivos; formalizam as

operações a partir das quais se constituem, ou seja, a escrita e a leitura. O texto trabalha em competição com o seu *medium* ao exhibir um conflito entre os limites do volume e da página, ao mesmo tempo que joga com o seu vocabulário para, de seguida, o desorganizar. É esta tensão constitutiva que os anima.

Em suma, os exemplos selecionados não são textos com interferências pontuais, ou textos enquanto imagem, mas páginas que se assumem como lugares privilegiados para a aferição de uma escrita e leitura instáveis. Ou, dito de outro modo, textos que usam a página como o lugar para uma “escrita topográfica” (Bolter, 1991: 25), concebida espacialmente e verbalmente e que utiliza outros princípios de hierarquização.

A palavra “topografia” refere-se originalmente à descrição exata e minuciosa de um lugar. Mais tarde, topografia passa a ser a arte de representar no papel a configuração de um terreno com todos os acidentes que tem à superfície<sup>187</sup>, ou seja, passamos de uma descrição textual a visual, a um mapa. Com um movimento análogo, nestes exemplos o texto é permeável aos acidentes que o espaço da página, enquanto unidade topográfica, lhe sugere. O texto é fragmentado em unidades tópicas explícitas (de palavras a frases, a secções que ocupam várias páginas), que são posteriormente organizadas numa estrutura relacional, em árvore ou em rede, ou apenas evidenciando a desconstrução da linha. Ao utilizar argumentos sintáticos disjuntivos que dão origem a textos instáveis, estas obras motivam uma leitura exigente, descontínua e/ou simultânea entre signos ou elementos intertextuais.

A espacialidade da escrita que daqui resulta é apenas o reconhecimento da espacialidade e visualidade da linguagem (Genette, 1972 *apud* Bolter, 1991: 160). Desde *Un coup de dés* passámos a admitir, muito embora ainda com alguma estranheza, os recursos visuais ou os arranjos tipográficos da escrita. Através da evolução das configurações e composições tipográficas, estamos mais atentos à espacialidade da escrita, à disposição dos signos, palavras, frases para a constituição de discursos simultâneos ou paralelos no texto. Esta lógica “metagráfica” (Portela, 2003) impõe um regime de colaboração entre conteúdo e forma; o sentido que se constrói é fruto de uma negociação constante entre estas instâncias.

Estamos perante páginas cujo texto configura a qualidade da “forma espacial”, conceito crítico de Joseph Frank, que, desde 1945, no ensaio “Spatial form in modern literature”, tentou definir os princípios estéticos da literatura moderna que prefere a simul-

---

<sup>187</sup> Fonte: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

taneidade à sequencialidade. Os estudos na “forma espacial” apontam para a exploração de modelos estruturais sincrónicos que façam convergir o conteúdo e o seu sentido, com uma forma – expressão precisa de um programa literário, filosófico ou ideológico. Como adequação ou resposta às novas concepções espaço-temporais expressas na Teoria da Relatividade de Albert Einstein, os elementos textuais são percebidos pelo leitor como justapostos no espaço em vez de desenrolados no tempo. Sob o modelo da “forma espacial”, o tempo e a estrutura, em vez de progredirem, implodem. Ao quebrar com a hegemonia do tempo diacrónico na criação da narrativa e ao fragmentar o tempo por camadas distintas, o acesso ao texto passa a ser potencialmente aleatório. É precisamente esta aleatoriedade enquanto estrutura que permite, em teoria, um texto infinito<sup>188</sup>. Muito embora não se remeta explicitamente ao espaço da página, este conceito crítico sublinha alterações significativas na narrativa – de sequência de eventos, a momentos no tempo. Daqui, é natural entender os motivos pelos quais alguns autores decidiram amplificar estas premissas, aplicando-as expressivamente na página.

Próximo das teorias da “forma espacial”, Wassermann (1984 *apud* Dinkla, 2004) propõe o termo *De-fableizing* (“desfabulizar”) para descrever o processo narrativo que se liberta da cadeia de causa-efeito e que se concentra em acontecimentos ou sequências de estados autónomos. Muitas destas narrativas fazem uso da simultaneidade e do fragmentário, bem como do detalhe excessivo supérfluo, no desenvolvimento do enredo. Podem ainda usar vários pontos de vista narrativos para uma mesma situação (permitindo um acesso múltiplo do leitor a um mesmo acontecimento, lugar ou personagem) ou a associação livre de ideias que faz como que a narrativa “dispare” para momentos inesperados (Dinkla, 2004).

Destas teorias podemos concluir que a fragmentação da escrita e a consequente remistura ou montagem produzida pela leitura são processos essenciais na construção de um espaço textual não-linear. Neste sentido, a composição na página poderá sublinhar esquemas relacionais que potenciam ligações e permitem gerar percursos recursivos ou divergentes, que concretizam princípios não-deterministas. Ao fazerem uso de uma instabilidade textual e gráfica do texto, estas páginas opõem-se à habitual fixidez do texto tipográfico e constroem redes conceptuais, mesmo que impressas e seguindo algumas das suas formulações clássicas.

---

<sup>188</sup> Os exemplos selecionados tendem para lógicas combinatórias infinitas. Esta intenção conceptual ganha objetividade e expressão prática: tanto *Glas* como *Finnegans wake* são estruturas infinitas, uma vez que a última linha de cada um destes textos se completa ou continua na primeira linha da primeira página.

Muito embora estas enunciações não sejam totalmente compatíveis com aquelas que ocorrem nos sistemas hipertextuais ou hipermedia, consideramo-las argumentos para o estabelecimento de uma conceção holística entre os fenómenos da página na cultura impressa e na cultura digital. Partindo de princípios de negociação e de modo a desmistificar a argumentação dos opostos, as obras selecionadas utilizam em grande medida o texto como matéria-prima e a escrita como operação de registo. Seguimos Furtado (2007: 61) que advoga centrarmos esta reflexão na escrita, por ser nela que encontramos as perspectivas conceptuais mais elaboradas sobre hipertexto. São os grandes “experimentadores do passado” (Rabelais, Sterne, Joyce e Borges), as vanguardas contemporâneas (futurismo, dadaísmo), todo um enquadramento teórico (Barthes, Foucault, Derrida, Iser, Deleuze e Guattari), um conjunto de conceitos (descentramento, segmentação ou fragmentação, rede, *rizoma*) e proposições (estruturalismo, desconstrucionismo) que, ao se anteciparem, “realizam” o hipertexto. Contrariamente à visão tendencialmente idealista, que concebe o hipertexto como a revolução das práticas da escrita, “no fundamental, o hipertexto de que a teoria fala não existe: mais do que um texto, é um modo de abordar o texto” (Allègre, 2000 *apud* Furtado, 2007: 65). Esta relativização do valor transformador do hipertexto sublinha, mais uma vez, a ideia de evolução (e não de revolução), de continuidade negociada ou reconciliação entre a cultura impressa e a digital.

Contudo, neste ponto da argumentação, é essencial diluir um possível equívoco. É usual encontrarmos toda uma retórica que declara os exemplos selecionados como sistemas hipertextuais. A ambiguidade constrói-se logo pelas palavras de Ted Nelson, que em 1965 cunha o termo hipertexto. Na obra “Literary machines” (1982), o mesmo autor define o termo como “escrita não-sequencial” e “rede interligada de nós que os leitores podem percorrer de forma não-linear” para a associação de formas textuais que se situam além do horizonte definido pela reprodução tipográfica. O hipertexto é frequentemente definido pelo seu carácter *rizomático* e sem limites, entre a citação às convenções e estruturas da página impressa e a rutura com estas. Deste modo, nenhuma destas definições impede a categorização dos exemplos selecionados como sistemas hipertextuais. Mas, em 1991, Bolter (1991: 118) assegura a ligação do hipertexto ao domínio digital, afirmando que o hipertexto é simplesmente a tipografia do *medium* eletrónico. Ainda neste sentido, Floridi (1999 *apud* Furtado, 2007: 56) defende a exclusividade eletrónica do hipertexto e apresenta uma definição que o vincula a três pontos.

O primeiro define a sua constituição: um conjunto discreto de unidades semânticas (nós ou *lexias*, seguindo Barthes), preferencialmente com baixo peso cognitivo, como parágrafos ou secções, mais do que páginas ou capítulos. O segundo, o seu modelo: um conjunto de associações – *links* ou *hyperlinks* – incrustadas em nós por intermédio de áreas formatadas especiais, conhecidas como âncoras (*anchors*) de origem e de destino. Por último, o suporte e sistema: uma interface dinâmica, interativa e eletrónica que possibilite ao leitor identificar e operar com as âncoras. Em suma, hipertexto é uma estrutura textual composta por blocos de texto e por ligações eletrónicas que os agregam numa interface que possa responder aos *inputs* externos em tempo real.

Furtado (2007: 56) fala ainda da “falácia expressionista” que defende o hipertexto como um “fenómeno pressionado pela escrita” e pela importância dada à “associação”. Neste sentido, devemos distinguir “associação” de “conexão” (até porque muitas vezes o *hyperlink* não é agente para a associação de ideias, mas mero mecanismo de conexão entre páginas ou sítios). A distinção associação/conexão pode ser analisada nos posicionamentos duais de Ted Nelson e Douglas Engelbart. O primeiro defendia o seu projeto Xanadu como a possibilidade de criar um sistema para a “associação” de ideias tal como funciona a nossa mente. Engelbart prefere o entendimento de “conexão” como rede intersubjetiva de palavras nos sistemas de linguagens naturais. Foi esta lógica que acabaria por vingar na internet.

Em suma, se em rigor não estamos perante exemplos hipertextuais, devemos sublinhar a importância destas obras na demonstração das qualidades de escrita e leitura não-lineares ou multilineares. Com a ressalva de que, muito embora estes exemplos tenham desenvolvido as categorias estéticas centrais de envolvimento do leitor em discursos não-lineares, o impacto das suas opções só encontrou expressão física e protocolar com os meios computacionais, que associam os aspectos cognitivos da leitura múltipla<sup>189</sup> com as ações físicas sobre o dispositivo de leitura.

No entanto, e para prosseguirmos na dissolução de possíveis equívocos, Bolter (1991: 5) dizia-nos que apenas o texto eletrónico permitia ao leitor entrar estruturalmente no processo dinâmico da escrita, convertendo-o imediatamente em escritor,

---

<sup>189</sup> Mesmo após anos de implementação e estabilização dos hábitos de leitura no digital, de consolidação das estratégias relacionais como práticas quotidianas, ainda lidamos com alguma desconfiança com a escrita e leitura múltiplas, em parte porque as nossas tecnologias da literacia ainda sugerem que devemos ler e escrever linearmente. Ler de forma múltipla é resistir à tentação de encerrar possíveis cursos de ação, é mantermo-nos disponíveis a explicações múltiplas para o mesmo evento (Bolter, 1991: 143). O digital ofereceu-se como motivo para questionarmos a via única do texto, ao apresentar uma estrutura combinatória e relacional, que implementa várias direções para um mesmo texto. Perante o desenvolvimento do digital, a publicação impressa é novamente colocada num lugar instável. Mais do que a posicionar perante o suposto fim da sua atualidade, esta instabilidade devolveu-lhe um carácter experimental.

pelo simples facto de operar um dispositivo, *clicar* e aceder a um texto fragmentado. À luz dos mais recentes acontecimentos, devemos interrogar esta afirmação. Alguns dos exemplos históricos mencionados anteriormente neste estudo, como *Un coup des dés* de Mallarmé e “La page” de Perec, demonstram-nos que já encontramos princípios semelhantes na página impressa. O digital apenas implementa, otimiza e familiariza-nos com estas possibilidades do texto. O leitor define o caminho da sua leitura, mas ainda assim será radical afirmarmos que é autor do que lê. Será mais consensual afirmarmos que ganha uma outra autonomia perante a ordem canónica do livro, definida pela numeração das páginas e por todas as outras ordens subordinadas a esta. De facto, o texto, enquanto rede, não tem qualquer ordem canónica, não tem um sentido unívoco; é antes múltiplo e liberto das imposições de sistemas de ordem. Cada caminho define uma leitura apropriada e, a partir daqui, a relação do leitor com o texto transforma-se radicalmente.

No entanto, esta proposição não é exclusiva do texto eletrónico – verificamos que a maioria dos seus formatos, PDF ou *eBooks*, obedecem principalmente a estruturas lineares. Isto leva-nos a concluir que tanto texto como hipertexto apresentam possibilidades unidireccionais e multidireccionais e que a não-linearidade não é exclusiva dos computadores. Mais do que pelo suporte, deveremos encontrar a retórica, os métodos e modelos de configuração que melhor exprimam uma distinção entre linearidade e não-linearidade.

Sabemos que os vários protocolos de composição tipográfica ligaram a paginação ao código estrutural da escrita. Estas técnicas, aperfeiçoadas ao longo de séculos, tornaram-se tão eficazes que raramente, enquanto leitores, reparamos nelas. Os formatos e conteúdos foram sendo modelados, em grande medida, pela publicação literária e revelam o movimento lento da linha na página impressa. As intenções desta construção definem um espaço de formalização da realidade, de controlo e manipulação da exterioridade provocada pelo texto. Um dos maiores desafios do tipógrafo (e mais tarde do designer de livros) passou por reduzir cada letra a um mínimo visual para que esta não fosse obstrutiva, *i.e.*, não distraísse o leitor. O arranjo da mancha tipográfica tenta igualmente garantir que a imersão na experiência de leitura seja total. A mancha de texto principal deve ser neutra e estável, com o mesmo corpo de letra; a paratextualidade segue convenções reconhecíveis; evitam-se “viúvas” ou “órfãos”<sup>190</sup> para que a

---

<sup>190</sup> Denomina-se por “viúva” a última linha de um parágrafo que é por sua vez a primeira linha de uma página, enquanto “órfão” a primeira linha de um parágrafo que começa na última linha de uma página (Bringhurst 1992: 43-4). Também se entende por “viúva” um pequeno segmento de texto (linha curta, palavra ou alguns caracteres) na última linha de um parágrafo.

fratura entre páginas seja impercetível (tal como no chamado “corte invisível” do cinema, introduzido por Griffith, para que a montagem dos planos não interrompa a imersão do espectador no filme). Quando o texto segue as convenções tradicionais de composição tipográfica, implementa-se uma leitura passiva, do ponto de vista fisiológico.

Mas o que dizer de textos que declaram ou exigem uma leitura presente, não-imersiva, e cujas páginas se destacam da continuidade de uma leitura convencional, de cima para baixo, da esquerda para a direita, da sequência numérica das páginas? Ou seja, que colocam o leitor perante a consciência da sua posição, perante a metafísica da sua leitura?

Este programa conceptual é explorado pelos antilivros, que, seguindo as formulações de Certeau (1984), questionam a convencional “prática itinerante, progressiva, e regulamentada” que “compõe o artefacto de outro ‘mundo’ que não é recebido, mas sim feito”<sup>191</sup>. Como construção polimórfica e polifónica de escrita e de leitura, o texto, nas obras seleccionadas, é a origem de uma estrutura de possibilidades que apenas se concretizam mediante o caminho traçado pelo leitor. Este deve optar pelo desvio enquanto atitude de leitura, que revela igualmente essa “ansiedade pela exterioridade” (Blanchot, 1969: 426) que, mais tarde, o hipertexto implementa protocolarmente. O desvio é, desde logo, fomentado pela composição tipográfica que nega as regras de “boa paginação” ou refinamento dos dispositivos de leitura preparados ao longo de séculos, cuja função, como vimos, passa por conduzir o leitor pelas linhas do texto, sem interrupções, envolvendo-o num processo subconsciente. Nestes exemplos, a leitura não respeita a disciplina da linha e admite avanços e recuos permanentes, para que o leitor possa reconhecer as complexas relações que o texto exhibe.

Todos os escritores “topográficos” (Cage, Derrida, Genet, Joyce, Mallarmé, Queneau, entre outros) desafiam o leitor a encontrar um sentido no texto. Paralelamente, confessam o desafio que se exige à escrita, entre fluxo temporal estável de eventos narrativos e as naturais interrupções do pensamento antes de este se converter num texto linear, ou seja, exibem a dificuldade genérica de formatar o pensamento através de retóricas diacrónicas. O escritor prescinde do controlo da argumentação e da orientação da leitura. No entanto, as páginas e textos seleccionados continuam a exigir uma leitura

---

<sup>191</sup> Na versão consultada: “(...) on the blank page, an itinerant, progressive, and regulated practice – a ‘walk’ – composes the artefact of another ‘world’ that is not received but rather made.”



concentrada e não uma leitura casual ou oblíqua; também não se resolvem por uma predominância ou exuberância dos valores visuais da escrita (como acontece com a poesia visual). São trabalhos conscientes dos dilemas internos da escrita e da leitura, e a página, disruptiva, torna-se cúmplice desta revelação. Sendo uma leitura física e mentalmente exigente, o convite é, nestes exemplos, expresso pela configuração do texto na página, o primeiro indício de estranheza face às expectativas tradicionais de receção do texto.

Se a leitura convencional procura uma página transparente, para que o leitor passe diretamente da perceção do texto para a cognição dos seus conteúdos, as obras seleccionadas começam por sublinhar a nossa consciência da página, a sua opacidade, digamos. Enquanto leitores, teremos primeiro de lidar com um reconhecimento complexo dos seus códigos para mais tarde acedermos aos conteúdos (que aqui também se escrevem pela forma), enquanto oscilamos entre uma leitura que olha a página como suporte transparente (olhar através de) e como suporte opaco (olhar para).

A esta realidade de receção do texto podemos fazer corresponder toda uma tradição da escrita não-linear<sup>192</sup>, que nega a linha como única estrutura matricial. No final do século XIX, no prefácio de *Igitur ou la folie d'Elbehnon* (apud Folie, 2008: 224), Mallarmé declara o reconhecimento da autonomia do leitor quando nos diz: “Esta história é dirigida à Inteligência do leitor que encena as coisas por si”<sup>193</sup>. Este programa acabaria por ser colocado em prática em *Un coup de dés*, frequentemente considerado o precursor das experiências de leitura múltipla. Também o projeto *Livre* tencionava explorar as dimensões performáticas da leitura. Cada folha do projeto, colocada em palco, transformava-se num meio de publicação popular pronta à distribuição entre os membros da audiência; a apresentação de mais do que uma folha em simultâneo provocaria leituras múltiplas. Estas experiências procuravam matizar a distinção entre espaço público e privado, formas elitistas e populares, de entretenimento e leitura.

Sempre com carácter de exceção, a escrita não-linear ressurgiu na literatura do século XX quando alguns autores consideraram a escrita diacrónica insuficiente no registo da experiência moderna. Obra seminal neste contexto, *Finnegans wake*<sup>194</sup>, a última obra de Joyce, foi criada durante quinze anos (de 1923 a 1938) e publicada a 2 de Fevereiro

---

<sup>192</sup> Que, ao longo da história da escrita, foi sendo suprimida, embora não erradicada, pela escrita linear.

<sup>193</sup> Na versão consultada: “This story is addressed to the Intelligence of the reader which stages things itself.”

<sup>194</sup> Ver Anexo I (A1/320-1).

de 1939, sendo imediatamente envolvida num clima de profunda controvérsia<sup>195</sup>. Joyce utilizou o sonho como dispositivo de libertação narrativa para contar a história de Humprey Chimpden Earwicker, da sua mulher Anna Livia Plurabelle, dos seus filhos gémeos Shem e Shaun e da sua irmã Isabel. “O livro que é sobre tudo em vez de sobre alguma coisa” (Snell, 1947: 103) é dividido em quatro partes intituladas “Livros”, por sua vez subdivididas em 17 capítulos. Para Bolter (1991: 24), *Finnegans wake* e outros romances semelhantes são hipertextos planificados para que se configurem numa página impressa, uma vez que, tal como numa narrativa hipertextual, podem expandir-se indefinidamente.

O texto de *Finnegans wake* é denso em distorções linguísticas<sup>196</sup>. A linguagem do romance emprega trocadilhos metalinguísticos, músicas, piadas, palavras políglotas em *portmanteau*, informações científicas (ou alusões a estas), mitos e lendas. O conteúdo é vasto e criado, em parte, a partir de pedaços de texto que Joyce recolhia de cadernos, livros, revistas, jornais e outros materiais efémeros a que o autor acedeu durante toda a sua vida. Podemos ler frases que cumprem um sentido narrativo regular, mas com muita dificuldade conseguimos aceder ao seu sentido<sup>197</sup>.

Em suma, *Finnegans wake* não tem uma linha narrativa. No entanto, a sua configuração na página ilude o leitor, que, perante uma mancha de texto convencional, acede afinal a um enredo encoberto por inúmeras camadas de alusões e neologismos.

A nossa análise incidirá sobre o único momento do livro onde a esta estrutura relacional, caleidoscópica, corresponde uma configuração análoga na página: a secção do “Livro II”, entre as páginas 260 a 308<sup>198</sup>. Parece-nos que apenas neste momento (num texto de 628 páginas) a forma revela a natureza da narrativa, ardilosa e complexa. Nesta secção, Joyce opera com um amplo espectro do repertório retórico da imprensa: texto principal, notas de rodapé, notas à margem, à esquerda e à direita, diferentes estilos tipográficos, diagramas e outros elementos gráficos; na última página, a simbologia gráfica é nota à margem de notas de rodapé. Em suma, os elementos paratextuais afrontam a sua funcionalidade convencional: mais do que extensão ou complementaridade, dão

---

<sup>195</sup> Passados apenas oito anos da sua primeira edição, Reginald Snell, em “Views and reviews: a skeleton key to *Finnegans wake*” (in *The New English Weekly*, 25 de Dezembro de 1947), afirmava que, desconhecendo com rigor o número de exemplares vendidos, teria a certeza de que não existiria um único leitor que tivesse lido *Finnegans wake* até ao fim (incluindo o próprio autor da crítica). Já em 1991, Bolter (1991: 143) considerava-o o texto mais exigente que alguma vez foi publicado.

<sup>196</sup> Estas distorções impõem uma das principais características de *Finnegans wake*: a dificuldade ou impossibilidade da sua tradução.

<sup>197</sup> Não é de estranhar a quantidade de livros publicados logo após a primeira edição, que se oferecem como manuais de leitura ou decodificação da obra e, mais recentemente, de um conjunto de projetos *online*, onde a praticamente cada palavra do texto original corresponde uma hiperligação que nos elucida sobre o seu sentido (ver <<http://finwake.com/>> como exemplo).

<sup>198</sup> Referência de páginas a partir da edição de 1948 da Faber and Faber Limited, Londres.

forma ao desvio narrativo; em limite, encaminham o leitor para outra narrativa, impõem-lhe mais um nível de estranheza ou de exigência na decodificação. A forma da linguagem (que em *Finnegans wake* encontra, por um momento, a sua correspondência na página) tornou-se o maior desafio do autor (críticos apontam que ao longo da obra de Joyce o conteúdo manteve-se o mesmo, apenas a forma foi evoluindo, até à quase ilegibilidade, como acontece neste livro).

Tanto em *Ulysses* (1922) como em *Finnegans wake* (1939), Joyce utilizou mudanças narrativas e métodos de perspetivação que evocam uma perceção instável. Isto permitia-lhe explorar personagens com natureza fluida e múltipla, bem como estruturas narrativas dinâmicas. Na secção analisada, são estas estratégias textuais, aliadas a uma composição tipográfica especial, que estimulam a perceção e cognição do leitor. Com Joyce, a narrativa já não é um sistema de emissão/receção mas um ato de intercomunicação, e estas páginas são o espaço onde este programa se declara. O registo objetivo e a linearidade são constantemente afrontados pelos seus limites; o texto cria novas constelações e associações alternativas e pode ser relido a partir da diferente conjugação de nós narrativos, estabelecendo uma leitura relacional, em rede. No entanto, para além da utilização frequente de vocábulos ininteligíveis, as estratégias de intertextualidade, encriptadas, são como *links* que perderam a sua hiperligação.

O entendimento do computador como instrumento de escrita começa nos finais dos anos 50 com as primeiras tentativas de textos cibernéticos, gerados por processos combinatórios com recurso a computadores, ou por analogia com os seus processos<sup>199</sup> (Portela, 2003). A ramificação narrativa por enredos e percursos de leitura alternativos e concorrentes é “um dos géneros que antecipa o hipertexto”, podendo afirmar-se que “a poesia e a ficção cibernética existiram ainda antes das máquinas e dos programas que permitiriam explorar computacionalmente as possibilidades permutativas e apresentá-las em formatos digitais” (*idem*). Estas variações textuais atentas às componentes fonéticas, sintáticas, semânticas e lexicais da língua constroem ainda analogias com a composição sonora.

É a aproximação a estes processos que motiva os textos de John Cage, que exibem ligações a outras escritas (como as notações musicais), outras práticas (a música, mas também a *performance*, a dança) e outros modelos de exposição do pensamento.

---

<sup>199</sup> Por exemplo, em 1960, o grupo OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentiel*), do qual se destacam autores como Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Georges Perec, Italo Calvino, aplica à narrativa princípios combinatórios como traduções do cálculo de probabilidades e dos protocolos computacionais.

Enquanto registros de conferências, exibem a iminência orgânica da oralidade e, como consequência, uma maior plasticidade na escrita que se traduz numa formalidade própria, evidente. Autorreferenciais e processuais, nestas metanarrativas o autor obedece a um programa de intenções, declarado em breves preâmbulos que antecedem cada texto.

Admirador do I-Ching<sup>200</sup>, em “2 pages, 122 words on music and dance”<sup>201</sup>, Cage assume a aleatoriedade como estratégia criativa: “O número de palavras foi dado por operações de acaso. Imperfeições nas folhas de papel sobre as quais trabalhei definiram a posição dos fragmentos de texto no espaço”<sup>202</sup> (Cage, 1961: 96). O texto revela uma consciência extrema da materialidade do suporte sobre o qual opera a escrita, o que leva a que o texto não seja estático, e se transforme perante os acidentes da folha de papel. A versão impressa na antologia *Silence: lectures and writings* (cuja primeira versão surge na *Dance Magazine*, em Novembro de 1957) adota uma outra posição dos fragmentos: “diferente nesta impressão, pois é o resultado do trabalho em duas outras folhas de papel, com outro tamanho e com as suas próprias imperfeições”<sup>203</sup> (*idem*). Estes auto-constrangimentos (próximos do programa conceptual dos OuLiPo) definem o resultado: uma constelação de fragmentos dispostos sobre duas páginas, com semelhanças formais evidentes a *Un coup de dés* e uma leitura que oscila entre narrativa e metanarrativa (como didascálias em textos dramáticos).

Em “On Robert Rauschenberg, artist, and his work”, Cage (*idem*: 98-109) declara que um objeto é um facto, não um símbolo (*idem*: 109). Como expressão desta intenção, “Lecture on nothing”<sup>204</sup>, um elogio ao silêncio, é o relato de um acontecimento (mais precisamente de duas conferências proferidas em 1949 e 1960) traduzido para outro acontecimento (a escrita). Discurso oral, escrita e música são compostos pelo mesmo esquema conceptual: “Esta é uma conversa composta, faço-a exatamente como faço uma peça de música”<sup>205</sup> (Cage, 1961: 110). Seguindo determinadas instruções, o texto (produzido a partir de um esquema temporal complexo, à semelhança da sua música) é composto por quatro colunas, para facilitar o ritmo da sua leitura, e por cinco partes:

---

<sup>200</sup> Ou *Livro das mutações*, texto ancestral chinês que funciona como um oráculo ao qual acedemos por via de operações de sorte e acaso.

<sup>201</sup> Ver Anexo 1 (A1/322).

<sup>202</sup> No original: “The number of words was given by chance operations. Imperfections in the sheets of paper upon which I worked gave the position in space of the fragments of text.”

<sup>203</sup> No original: “That position is different in this printing, for it is the result of working on two other sheets of paper, of another size and having their own differently placed imperfections.”

<sup>204</sup> Ver Anexo 1 (A1/323-4).

<sup>205</sup> No original: “This is a composed talk, for I am making it just as I make a piece of music.”

introdução ao tema – o nada, a forma (“o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade”<sup>206</sup>), a estrutura (“divisão do todo em partes”), o material (som e intervalo, algo e nada), e, por fim, o método (“o procedimento nota a nota”). Cage dá as instruções: “Cada linha deve ser lida ao longo da página, da esquerda para a direita, e não para baixo, pelas colunas em sequência. [A leitura] Não deve ser feita de forma artificial (resultado de uma tentativa estritamente fiel à posição das palavras na página), mas com o *rubato*<sup>207</sup> que se usa na linguagem corrente”<sup>208</sup> (*idem*: 109). O texto, fragmentado em unidades sintáticas, com grandes intervalos ou espaços em branco, constrói um sistema de notação do discurso: a tipografia remete para a oralidade, o espaço em branco, para os intervalos silenciosos. Mais do que dialéticos, oralidade e silêncio são simbióticos: “requeremos silêncio, mas o que o silêncio exige é que vá falando”<sup>209</sup> (*idem*: 109). O autor segue a máxima de Mallarmé, “É em troca da existência de meio branco que mostro cerca do dobro daquilo que escrevi”<sup>210</sup> (Scherer, 1977: 367), valorizando som e intervalo, espaço escrito e em branco, como equivalentes na escrita: “(...) aprendi que os intervalos têm significado”<sup>211</sup> (*idem*: 116). Também forma, conteúdo e gênero, mais do que análogos, são sinônimos: “O que chamo de poesia é muitas vezes chamado de conteúdo. Eu chamo-lhe forma”<sup>212</sup> (*idem*: 111). A estrutura, o método e a forma desta conferência traduzida em página será mais tarde recuperada em “Lecture on something” (*idem*: 129-45), provando que, mais do que as dialéticas, Cage prefere explorar as aproximações dos opostos.

O último dos nossos exemplos, *Glas*<sup>213</sup> (que significa “dobrar dos sinos”), foi escrito por Jacques Derrida em 1974<sup>214</sup>. Cada página é dividida em duas colunas; a da esquerda oferece passagens de Hegel com comentários de Derrida, enquanto a da direita discorre sobre Genet.

De resto, é o comentário ao texto “O que sobrou de um Rembrant rasgado em quadros muito perfeitos, que foi pela retrete abaixo”<sup>215</sup>, de Genet (1967), que leva Der-

<sup>206</sup> As definições de forma, estrutura e método foram retiradas do texto de Cage, “Composition as process” (Cage, 1961: 18-34).

<sup>207</sup> Terminologia proveniente da música e que consiste em acelerar ou desacelerar ligeiramente o tempo de uma peça. O termo nasce do fato de o intérprete “roubar” o tempo de algumas notas e o compensar em outras.

<sup>208</sup> No original: “Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the words on the page), but with the *rubato* which one uses in everyday speech.”

<sup>209</sup> No original: “What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking.”

<sup>210</sup> Folha 189 do manuscrito para *Livre*. No original: “Est-ce en échange de ce qu’il y a moitié de blanc (...) que je montre double sujet fourni par cet écrit.”

<sup>211</sup> No original: “(...) I learned that the intervals have meaning.”

<sup>212</sup> No original: “What I am calling poetry is often called content. I myself have called it form.”

<sup>213</sup> Ver Anexo 1 (A1/325-6).

<sup>214</sup> Embora surja numa versão preliminar na revista *L’Arc* (1973).

<sup>215</sup> Ver Anexo 1 (A1/327).

rida a assumir o esquema de composição de página repartida em duas colunas. Na obra de Genet, a página e as suas convenções formalizam a revolução do texto. Nesta, encontramos uma curiosa analogia entre a destruição da autoridade retórica unívoca do texto e a alusão à destruição do quadro de Rembrandt, que lhe dá título. O texto é, literalmente, a ruína de um outro texto desaparecido<sup>216</sup>. Com os seus “restos”, Genet desenvolve uma solução de importância inestimável, ao questionar a fixidez ou a linearidade do texto através de uma estrutura constelar de impressões visuais, observações subjetivas, memórias e reflexões, que resultam da sua experiência estética diante de um quadro de Rembrandt e da descrição de uma experiência quotidiana num segundo texto autónomo. É a página que revela todo um programa. Sobre as instruções de Genet, os dois textos foram compostos em duas colunas que partilham um mesmo título e se dão a ler a partir do princípio da interferência. A coluna da esquerda descreve minuciosamente um episódio num comboio que Genet usa para expor a identidade e irreduzibilidade não-heroica ou banal de todos os homens. Esta questão existencial foi revelada ao autor através da obra de Rembrandt. Por sua vez, a coluna da direita centra-se neste artista. Este texto “central” (uma vez que é aquele que melhor alude ao título deste texto) é colocado à direita, o espaço reservado às notas à margem ou às glosas (na versão consultada do texto, em itálico, o estilo tipográfico de exceção nas manchas de texto convencionais). Como comentário expandido da coluna da esquerda, Rembrandt é um homem como os outros.

Em espaços autónomos, os textos dedicam-se a desmontar a suposta verdade subjetiva da realidade e encontram-se como uma “fita de Moebius”. Na primeira página do texto da direita podemos ler:

*Só esta espécie de verdades, as que não podem demonstrar-se e chegam mesmo a ser “falsas”, as que não podem, sem absurdo, levar-se até ao fim sem chegar à negação delas e de nós próprios, devem ser exaltadas pela obra de arte (Genet, 1967: 53).*

Enquanto, na última página do texto da direita:

*Escusado será dizer que toda a obra de Rembrandt só tem sentido – pelo menos para mim – se eu souber falso o que acabo de dizer (Genet, 1967: 64).*

Derrida parece reconhecer que à ansiedade literária de Genet corresponde a solução

---

<sup>216</sup> Este enigmático manuscrito é o que resta de uma crise criativa em que Genet, renunciando à literatura, destrói os seus manuscritos depositando-os simbolicamente na sua sanita. O texto seria recuperado, porque o autor já o tinha enviado ao seu tradutor, Bernard Frechtman.

espacial da escrita de Mallarmé. Como comentário à obra de Genet, *Glas* acaba por cumprir, igualmente, a sua descrição programática. Logo na primeira página, questiona o que “resta” de Hegel (coluna esquerda) enquanto na coluna da direita cita-se o título da obra de Genet. Diz-nos ainda Derrida (1974: 1) numa enunciação que revela o programa de *Glas* como mimetização da estrutura de “O que sobrou de um Rembrandt...”:

*Duas colunas desiguais (...) destilam, cada uma dos quais – envolve ou reveste, incalculavelmente inverte, gira de dentro para fora, substitui, comenta, sobrepõe, recupera [recoup] a outra. (...) cada pequeno quadrado é delimitado, cada coluna eleva-se com uma impassível autossuficiência, e ainda o elemento de contágio, a circulação infinita de equivalência geral relaciona cada frase, cada fragmento de escrita (...) uns com os outros, no interior de cada coluna e de uma para a outra do que restou como infinitamente calculável<sup>217</sup> (idem).*

De facto, “O que sobrou de um Rembrandt...” e *Glas* fazem parte de uma mesma genealogia da página, que, neste caso, assume contornos históricos para além dos ideológicos – Derrida contribuía regularmente para o periódico *Tel Quel*<sup>218</sup>, onde foi publicado o texto de Genet, e pertencia ao grupo que pretendia voltar a publicar os textos reflexivos deste autor sobre Rembrandt.

As “duas colunas na sua dupla solidão” são desconstruídas estrategicamente por Derrida, criando uma rede intertextual entre os comentários a Hegel e a Genet. *Glas* é afinal um contratexto que evita a dialética hegeliana e que para isso coloca em diálogo o próprio Hegel (o canónico) e Genet (o criminoso) (Blackburne, 2007: 25).

O texto, como glosa expandida a estas duas referências, provoca o desequilíbrio hierárquico entre texto principal e outras estruturas paratextuais. Na realidade, não existe nenhum argumento lógico declarado que una as duas colunas (tal como no texto de Genet que dá origem a *Glas*). Mas o simples facto de a página exibir esta estrutura leva o leitor a percorrer as colunas para a descoberta de conexões verbais ou visuais entre partes (aplicando, se quisermos, o princípio do efeito Kuleshov, que nos diz que através da montagem o espectador de cinema encontrará uma forma de relacionar ou dar sentido ao conjunto formado por imagens distintas).

<sup>217</sup> Na versão inglesa: “Two unequal columns, they say distill [disent-ils], each of which – envelop(e)s or sheath(es), incalculably reverses, turns inside out, replaces, remarks, overlaps [recoup] the other. [...] each little square is delimited, each column rises with an impassive self-sufficiency, and yet the element of contagion, the infinite circulation of general equivalence relates each sentence, each stump of writing [...] to each other, within each column and from one to the other of what remained infinitely calculable.”

<sup>218</sup> Publicação cujos interesses se encontravam entre a fenomenologia e a filosofia, os problemas da intersubjectividade e da intertextualidade (Wilson, 1996: 10).

O estilo da página é imagem de resistência. Esta estética intersticial é afinal um espaço de crítica, de oposição ao encerramento do texto que encontra como cúmplice a arquitetura da página. Autorreferencial, a problemática de *Glas* baseia-se na questão hegeliana que coloca em crise (crítica) o conhecimento absoluto da história, da filosofia, da economia política, da psicanálise, da semiótica, da linguística, da poética. *Glas* desafia as convenções do discurso acadêmico, fazendo, no entanto, uso dos seus métodos, a saber, o comentário ou leitura comparada entre Genet e Hegel, que aqui funciona mais por contaminação ou contraste que por equivalência ou analogia.

Ao leitor de *Glas* não serão dadas hipóteses para circunscrever a sua tese. Para nos envolvermos no texto teremos de reconhecer que:

*Cada tese é (...) uma prótese; o que permite a leitura fá-lo através de citações (necessariamente truncadas, recortes [coupures], repetições, aspirações, secções, suspensões, seleções, costuras [coutures], cicatrizes, enxertos, cabeleiras postiças, órgãos sem o seu próprio corpo (...))*<sup>219</sup> (Derrida, 1974b: 168).

Num texto que utiliza frequentemente a citação enquanto comentário próprio<sup>220</sup>, *Glas* retira a ênfase da autoria como marcação territorial dos discursos, reconhecendo, assim, a natural disseminação do pensamento. Ao desafiar a unidade, as suas páginas são a antiexpressão do valor logocêntrico e linear da linguagem. Mas mais do que em oposição declarada, divergente, sabemos que a desconstrução prefere habitar as estruturas (neste caso, da escrita) e identificar as suas instabilidades, fazendo uso de digressões, parêntesis, itálicos, citações intertextuais múltiplas, com uma escrita “nas margens das margens” (*idem*: 45).

O que está entre colunas, o espaçamento (que para Derrida exprime a conexão extrema entre escrita e especialidade), é conceito operativo que nos leva a uma reflexão sobre a natureza dinâmica da escrita. A isto acresce a expressão da página que nega a sua origem na geometria euclidiana, cartesiana, composta de acordo com a norma arquitetónica de Vitruvius. As duas colunas são marcas de um estado do texto que fica, afinal, “entre-textos”:

*Criemos espaço. A arte deste texto é o ar que provoca ao circularmos entre os seus ecrãs. A sequencialidade é invisível, tudo parece improvisado ou justaposto. Este texto induz por aglutinação em vez de por demonstração, ao acoplar e desacoplar,*

<sup>219</sup> Na versão inglesa: “Every thesis is (bands erect) a prosthesis; what affords reading affords reading by citations (necessarily truncated, clippings [coupures], repetitions, suction, sections, suspensions, selections, stitchings [coutures], scarrings, grafts, postiches, organs without their own proper body (...)).”

<sup>220</sup> Algumas das citações de *Glas* são referenciadas, outras de difícil identificação.



*colar e descolar [en accollant et en décollant], ao invés de exibir o contínuo e analógico e instrutivo, a sufocante necessidade de uma retórica discursiva*<sup>221</sup> (Derrida, 1974b: 75).

Esta premissa é cartão de visita do texto. Na folha “Prière d'insérer”, da versão francesa de 1974, Derrida descreve a página e a estratégia de leitura:

*Primeiro: duas colunas. Truncadas por cima e por baixo, também cortadas nos seus flancos: digressões, tatuagens, incrustações. Uma primeira leitura pode ser preparada como se fossem dois textos, um contra o outro ou um sem o outro, que não se comunicam*<sup>222</sup>.

Para depois concluir que, afinal, essa primeira aproximação, normativa, estável é: “A dialética de um lado, o galáctico noutro, porém, heterogêneos e indistinguíveis em seus efeitos, por vezes, até à alucinação”<sup>223</sup>.

Parágrafos dentro e à volta de outros parágrafos, com estilos e corpos de letra distintos, recapitulam, igualmente, a prática das glosas medievais ou do *Talmude* judaico<sup>224</sup>, que apresentam conjuntos de comentários a um texto anterior. A *Glas* importam os princípios subjacentes à paginação do *Talmude*: uma rede imbricada formada por outros pequenos textos que, deste modo, criam um ritmo imprevisível na leitura. Tal como no *Talmude*, também em *Glas*, a rede de relações que normalmente não tem expressão na página emerge e ganha forma.

Por este motivo, Bolter (1991: 117) afirma que *Glas* já pertence ao *medium* eletrónico, uma vez que o escritor revela a estrutura interna do texto logo na sua aparência e comportamento. Porém, se seguíssemos a argumentação do autor, esta obra perderia de imediato o seu estatuto de antilivro, uma vez que já não revolucionaria o seu *medium*, mas cooperaria com ele. O argumento de Bolter apenas sublinha que continuamos na expectativa de transformar as exceções da escrita e da leitura em regras. De facto, não parece ser o digital que nos apresenta, por si, o antilivro como hipótese normativa de livro; como demonstram os novos dispositivos de leitura e a sua *performance* associada, continuamos, em grande medida, a mimetizar a experiência de leitura do

<sup>221</sup> Na versão inglesa: “Let us space. The art of this text is the air it causes to circulate between its screens. The chainings are invisible, everything seems improvised or juxtaposed. This text induces by agglutinating rather than demonstrating, by coupling and decoupling, gluing and ungluing [*en accollant et en décollant*] rather than by exhibiting the continuous, and analogical, instructive, suffocating necessity of a discursive rhetoric.”

<sup>222</sup> No original: “D’abord: deux colonnes. Tronquées, par le haut et par le bas, taillées aussi dans leur flanc: incisives, tatouages, incrustations. Une première lecture peut faire comme si deux textes dressés, l’un contre l’autre ou l’un sans l’autre, entre eux ne communiquaient pas.”

<sup>223</sup> No original: “Une dialectique d’un côté, une galactique de l’autre, hétérogènes et cependant indiscernables dans leurs effets, parfois jusqu’à l’hallucination.”

<sup>224</sup> Derrida tem, inclusivamente, origens judaicas.

livro impresso.

Nas obras selecionadas, a paginação reflete estratégias de rutura com a linha enquanto estrutura disciplinadora da escrita e da leitura. Perante a exigência deste espaço (onde o texto é uma estrutura para outras estruturas), escritores, editores, designers e leitores declaram uma espécie de “segunda ordem” de escrita, edição, design e leitura. Esta, familiarizada com a “primeira ordem” (a que corresponde aos cânones de cada uma destas práticas), utiliza-a subversivamente para a consolidação de uma metaprática. Mais do que impor a crise, estas experiências transportam o livro para uma formulação reflexiva, que o poderá levar, decidida e independentemente do suporte, a novas configurações e proposições.

#### *4.4. Memória documental:*

Página – Livro 3 (Operações: teoria das probabilidades para a convergência da escrita, da leitura e da edição)

##### *4.4.1. Temáticas, princípios editoriais*

Em *Página – Livro 2*, encontrámos o maior desafio no equilíbrio entre a manutenção do modelo editorial e o desenho de um esquema de variações. Concluimos que é neste exercício que se aferem as possibilidades de adaptação do modelo a um conjunto de soluções editoriais derivadas, que se possam ajustar aos modos de escrita de cada editor e às dinâmicas e temáticas específicas de cada ano letivo do mestrado. Esta tensão constitutiva e útil entre repetição e diferença continua a ser uma das questões prementes de *Página – Livro 3*.

A partir das conclusões do capítulo “Operações”, propomos explorar a diluição dos limites da escrita, edição e leitura, bem como dos seus modos de representação. O volume procura dar resposta a algumas questões da componente escrita: como se articulam, hoje, os espaços autónomos da escrita, da edição e da leitura e quais as (novas) configurações que emergem no espaço da página? Existirá um espaço comum entre estas operações na era pós-digital? Poderá a página ser lugar do (hiper)texto ou espaço de confluência de modos lineares e não-lineares de escrita e leitura?

Assim como na escrita, a edição em *Página* constrói um argumento próprio ou positivo. Neste projeto, editar não é somente refinar ou rever um texto, ou a apresentação de uma perspectiva sobre uma determinada temática: no contexto particular do design, edição também pode ser autoria. No entanto, esta escrita exigida a um editor difere da de um livro ou ensaio, uma vez que não se exprime numa única localização, num texto único e contínuo. O texto desta edição, invisível ou subliminar, é distribuído através da publicação e é a sua orientação; contudo, ganha visibilidade em determinadas convenções editoriais<sup>225</sup>, como o editorial, as legendas, as anotações, as sínteses ou citações extraídas e sublinhadas do corpo de texto principal, os títulos de secções ou de conteúdos.

Para além da temática genérica centrada nas três operações da produção editorial, da componente escrita extraímos ainda conceitos ou problemáticas adjacentes: as figuras híbridas do leitor-autor, editor-autor, editor-leitor, às quais ainda se acrescentam o designer-autor ou o designer-editor, e os conceitos de montagem<sup>226</sup> e composição como essenciais a um outro entendimento da edição (mais próximo das práticas cinematográficas). Testámos ainda uma estrutura em capítulos, cujos títulos revelam uma nomeação temática mais objetiva: a operação a que se refere, seguida de uma frase extraída dos excertos de *Finnegans wake*, apresentados em cada capítulo.

Seguindo as fundamentações de “O resultado: a página como lugar do (hiper)texto ou das operações híbridas de escrita e leitura lineares e não-lineares”, *Página – Livro 3* propõe-se como antilivro (que desconstrói o modo como um livro se apresenta e comporta perante o leitor, que considera a página, mais do que o livro, como unidade discursiva, que faz mais uso da espacialidade do plano do que da estrutura do volume) ou corpo de “escrita-edição topográfica” (concebido espacial e verbalmente e que utiliza outros princípios de hierarquização, assumindo que o texto é permeável aos acidentes que o espaço da página, enquanto unidade topográfica, lhe sugere). Neste sentido, o terceiro volume é uma experiência com a retórica e os métodos das estruturas lineares e não-lineares, diacrónicas e anacrónicas.

De “O que sobrou de um Rembrant...” e *Glas*<sup>227</sup> extraímos o programa de “livro dividido”, *i.e.*, estruturado por discursos paralelos, que se encontram pontualmente ou

---

<sup>225</sup> Como em qualquer processo de edição, estes paratextos correspondem ao desenvolvimento de uma voz editorial não exclusivamente narrativa, que existe independentemente dos conteúdos e que consolida os discursos em cada publicação.

<sup>226</sup> Para sublinhar a importância deste conceito, o editorial começa precisamente com uma epígrafe de Walter Benjamin de *O Livro das passagens* que nos fala da sua noção de montagem literária [PAG/L3: capa]. Ver Anexo 3 (A3/396).

<sup>227</sup> De resto, apropriámos o texto de “Prière d’inserer” [PAG/L3: 18, 20] de *Glas* para, com esta apropriação, deixarmos claro o programa para este volume.

que exibem subtis tangentes discursivas. Ao contrário destes textos, em *Página – Livro 3*, a divisão não se manifesta em duas colunas, mas entre páginas pares e ímpares desconexas (que interrompem o fluxo de leitura entre frente e verso da folha). Esta reconfiguração de *Página* surge a partir da página 18 deste terceiro volume, onde o leitor encontra o primeiro indício de estranheza face às expectativas tradicionais de receção do texto. As diferenças na grelha das páginas par e ímpar sublinham as exigências de uma leitura múltipla, que resiste à tentação de encerrar possíveis cursos de ação e mantém o leitor disponível a várias entradas para o mesmo evento (Bolter, 1991: 143).

As páginas pares prosseguem com os princípios de seleção de conteúdos testados nos volumes anteriores e apresentam os textos críticos ou históricos e o conjunto de projetos académicos. Nas páginas ímpares encontramos as “marginálias”, ensaios temáticos específicos (por exemplo, textos dos docentes do mestrado ou contributos de colaboradores externos<sup>228</sup>), comentários fragmentados, citações, imagens. A nomeação destes conteúdos decorre daquilo que estes procuram explicitar: serem marcas da leitura atenta dos conteúdos das páginas pares. Como glosas expandidas (mas nem sempre reveladoras de lógicas previsíveis de associação), estas marginálias oferecem-se como fichas de leitura ou sebenta dos conteúdos das páginas pares. Deste modo, as marginálias são como que a declaração do leitor-editor, a figura que instaura a natureza plural do texto, mas que também o dota de um sentido mais objetivo – é o desvio (formado pelo conjunto das marginálias) que permite ao leitor encontrar fundamentações para as temáticas da edição. As marginálias implementam a proposta de Barthes (1970: 18): “assim o comentador traça, ao longo do texto, zonas de leitura, para nelas observar a migração dos sentidos, o aflorar dos códigos, a passagem das citações”.

Com estes dois textos, página par e página ímpar, criámos um esquema para discursos cruzados que permite um terceiro texto, uma escrita em potência, fruto de cada leitura e que, assim, eleva os índices de anacronismo do volume. Neste sentido, também aproximámos edição e leitura, uma vez que a edição de *Página – Livro 3* lê um texto posicionando-o e avaliando-o sobre uma rede de outros textos (operação análoga às ações de associação, relação e remistura das culturas da rede).

*Página* amplifica a proposição de Rock (2005) quando este nos diz que formatar tipograficamente um texto equivale à escrita de um segundo texto. Em *Página – Livro 3*, este segundo texto escreve-se através da formatação gráfica do plano: barra preta

---

<sup>228</sup> Para a experiência da publicação-piloto, adaptámos textos da componente escrita.

entre páginas, grelhas distintas às quais corresponde uma orientação da página e mancha tipográfica. Um terceiro texto passa a ser escrito em cada leitura, potenciada pelo que fica entre-textos das páginas pares e ímpares. Preparada uma primeira negociação entre livro e filme (em *Página – Livro 2*), este terceiro volume segue as teorias de montagem. O simples facto de o plano exibir páginas pares e ímpares aparentemente desconexas leva o leitor a percorrer as mesmas para a descoberta de conexões verbais ou visuais entre partes – uma aplicação editorial do efeito Kuleshov, que nos diz que, através da montagem, o espectador/leitor encontrará forma de relacionar ou dar sentido ao conjunto formado por imagens distintas. Este mecanismo relacional baseado na lei de proximidade dos elementos explora as hipóteses de influência, onde o sentido da leitura é não apenas concebido por síntese ou sintaxe (próxima do alfabeto), mas igualmente por associação (a lógica visual do ecrã).

Da convivência com os dispositivos de leitura digital extraímos o valor da fragmentação do texto e das possibilidades que se abrem na sua recombinação ou remistura. A fragmentação, desde logo marcada pela dissonância página par e página ímpar, só encontra exceção num conjunto de objetos textuais categorizados, na componente escrita, como antilivros ou textos que exibem uma “escrita topográfica”. Se estes exemplos dissolvem a superfície em que se encontram, no *Livro 3*, por contraponto, cada um destes textos reúne o livro dividido. Exemplares no entendimento da página como valor de resistência à escrita e leitura lineares, em *Página – Livro 3*, estes textos aparecem como *mise en abyme* (página dentro de página), como se citássemos a página original, o valor espacial de todas as suas proposições.

#### 4.4.2. Editorial

Os editoriais em *Página* são como primeiras leituras dos conteúdos e apresentam-se como o que permite que a unidade do texto já não esteja na sua origem (a autoria), mas no seu destino (o leitor, em particular o editor como primeiro leitor). Da leitura nascem as ligações entre conteúdos e, destas, a publicação enquanto consenso possível da pluralidade dos seus textos. No editorial deste *Livro 3* <sup>[PAG/L3: capa, 1-13, contracapa]<sup>229</sup></sup>, a uma primeira escrita sobrepõe-se uma segunda que alude a marcas e gestos da edição e da lei-

---

<sup>229</sup> Ver Anexo 3 (A3/396-7).

tura como os processos que permitem a decomposição<sup>230</sup> de um texto prévio – como se o editorial antecipasse, desde o primeiro momento da apresentação, a natureza mutável desta publicação. Estas marcas por vezes sublinham, noutras acrescentam, comentam, obliteram ou cortam. Deste modo, o editorial representa, por via da alusão formal, uma primeira intenção de convergência das operações de escrita, de edição e de leitura.

#### 4.4.3. *Narrativa editorial*

Passemos à descrição da narrativa editorial que se inicia como nos volumes anteriores: editorial, ao qual se seguem uma folha marmoreada que marca um outro início para o livro e que enuncia finalmente o título e subtítulo do livro [PAG/L3: 14-5].

Após a síntese descritiva de *Página* e, em particular deste *Livro 3* [PAG/L3: 16-7], o prefácio é, desta vez, apenas constituído pelo “*Prière d’insérer*” [PAG/L3: 18, 20] de *Glas* (Derrida, 1974). Tal como é descrito neste texto, estas páginas ficam marcadas pela introdução da grelha disruptiva entre página par e ímpar. A primeira “marginália” [PAG/L3: 19, 21] é um ensaio, que como prefácio paralelo declara as motivações e temáticas deste volume.

O primeiro capítulo, “*Escrita: Prometeu ou a Promessa da Provisão*” [PAG/L3: 23-93], procura alternativas à escrita como provisão ou origem dos discursos, *i.e.*, contesta o escritor como provedor do leitor, e a originalidade *a priori* da escrita, quando colocada perante outros discursos, práticas ou imaginários. É precisamente o que nos diz o excerto de “*Escrever*” [PAG/L3: 24, 26], em *As palavras*, de Jean-Paul Sartre (1964), que, a meio de uma narrativa expectável sobre a origem e o amadurecimento de um escritor, nos revela que escrever é como fazer cinema, ou seja, é a realização de um imaginário que admite o plágio (a apropriação de uma outra origem). Paralela a esta entrada, “*Marginália #2*” [PAG/L3: 25, 27] analisa um novo posicionamento para a escrita. Esta deve encontrar, na sua autonomia, espaço para cumplicidades ou complementaridades com a leitura e deve conter e admitir as suas próprias contradições, ou a sua pluralidade estrutural. Declara também o novo valor da escrita nas práticas marcadas pela visibilidade, entre estas, o design; nestas disciplinas (como as artes plásticas ou visuais, o design), a escrita é demonstrativa de uma autonomia discursiva e exhibe uma relação

<sup>230</sup> Esta relação entre edição, leitura e montagem é ainda expressa por Barthes (1970: 18): “(...) ‘decomposição’ (no sentido cinematográfico) do trabalho de leitura: um ‘ralenti’, se quisermos, nem inteiramente imagem, nem inteiramente análise; é, finalmente, jogar sistematicamente com a digressão (forma mal assumida pelo discurso do saber) na escrita do próprio comentário, e deste modo observar a reversibilidade das estruturas de que o texto é tecido (...)”

evidente com os modos de pensamento crítico. O texto termina dizendo-nos que esta outra modalidade de escrita deve, através da edição, encontrar uma forma na página – aquilo que, afinal, este volume também procura testar.

O primeiro excerto da edição inglesa de 1939 de *Finnegans wake* <sup>[PAG/L3: 28-34]</sup> volta a reunir o plano (página par e ímpar). Tal como este, todos os excertos utilizados provêm do “Livro 2” desta obra, analisado na componente escrita da presente dissertação. Cada excerto contém a expressão que dá origem à nomeação do capítulo e é acompanhado pela referência a uma página digital, auxiliar de descodificação da obra de James Joyce. No final do primeiro excerto, “Marginalia 3” <sup>[PAG/L3: 35]</sup> volta a dividir o volume e apresenta-nos mais um momento de confluência dos discursos bibliográficos com os filmicos. O filme de Mary Ellen Bute, *Passages from Finnegans Wake* (1965-67), primeira adaptação cinematográfica do livro, ao fazer acompanhar a complexa narrativa com imagem em movimento, oferece-se como mais um auxiliar de descodificação do texto de James Joyce.

Tendo por mote a transposição das geografias reais e imaginárias para a página (e vice-versa), o primeiro projeto académico deste volume – “Da imaginação para a página, dos livros para a imaginação” <sup>[PAG/L3: 36, 38]</sup>, de Jaime Ferraz – apresenta-nos a página como espaço agregador de discursos fragmentados. Ao partir de autores como Borges, Benjamin ou Calvino, o trabalho procura entender como os espaços da cidade influenciam o desenho da página e em que medida esta é ou não a sua planificação (quando programa e organiza a realidade). Compaginado com este projeto, “Marginalia #4” <sup>[PAG/L3: 37, 39, 55, 75]</sup> apresenta um conjunto de citações de Blanchot, Barthes, Benjamin, Gonçalo M. Tavares e Enzerberger sobre o movimento e destino da escrita. A contextualização das citações e o princípio que as agrega não são revelados, de forma a que surjam possibilidades amplas de interpretação (intenção sublinhada graficamente pelas distintas orientações de leitura de cada excerto). A haver chave, ela encontra-se na citação “Um texto gera quantos outros textos? Eis um valor importante” <sup>[PAG/L3: 39]</sup> (Tavares, 2004: 145), que constrói a primeira ponte com a próxima referência (que é, igualmente, a sua origem) – as páginas *mise en abyme* de um excerto de *Roland Barthes e Robert Musil* <sup>[PAG/L3: 40-54]</sup>, de Gonçalo M. Tavares (2004), onde podemos encontrar uma alusão à página e à ordem do livro como citação da ordem da cidade. O texto revela-nos, ainda, a consciência do espaço da página como ordem reguladora da escrita; quando opta por uma estrutura de tabela, impõe, imediatamente, uma leitura multilinear,

em deriva, pelos vários fragmentos do texto. Isto é, em certa medida, uma aplicação programada da sua própria escrita, quando o autor nos declara: “O bom leitor pega num livro, faz cortes e observa. Abre ao acaso e observa. A boa literatura resiste a cortes ao acaso” [PAG/L3: 47]. Ou quando cita Valéry: “fazer cortes e observar” [PAG/L3: 47]. Neste sentido, *Roland Barthes e Robert Musil* enquadra-se na categoria de antilivros ou escrita topográfica<sup>231</sup>.

O final deste texto é compaginado com o desenvolvimento da “Marginalia #4” [PAG/L3: 55], conjunto de citações que exploram outras possibilidades para a escrita. “Lecture on nothing” [PAG/L3: 56-74], de Cage (1961), volta a reunir o plano e apresenta-nos um conjunto de páginas que exprimem, pelo espaço branco da página, a métrica de um discurso oral – a página é como uma pauta para a oralidade. Em “Marginalia #4” [PAG/L3: 75], outra citação de Gonçalo M. Tavares – “Uma frase desordenada pode ser necessária e mesmo indispensável.” – antecipa o próximo texto, “O que sobrou de um Rembrandt rasgado em quadradinhos muito perfeitos, que foi pela retrete abaixo” [PAG/L3: 76-93], de Genet (1967). “Marginalia #4” apresenta ainda um comentário que sublinha o encontro das duas colunas autónomas do texto de Genet. A primeira frase da coluna da esquerda e a última da coluna da direita declaram, de modo semelhante, a verdade existente nas afirmações falsas ou impossíveis de demonstrar. De seguida, como mais um exemplo de escrita topográfica, o texto de Genet é apresentado na sua totalidade e volta a reunir, de acordo com a regra anteriormente exposta, o plano de páginas par e ímpar.

O capítulo seguinte, “Edição: Alcance Panóptico do Progresso Político e a Apresentação Futura do Passado (ou) A localização da legenda leva-nos à Legalização do Latifúndio (ou) Noções prévias de direitos adquiridos e a influência da tradição coletiva sobre o indivíduo” [PAG/L3: 95-153], extrai um conjunto de citações do excerto de *Finnegans wake* [PAG/L3: 102-10] para desde logo deixar visível a irresolução de uma das funções da edição – a seleção ordenada de conteúdos. A aparente hesitação da edição encontra eco no texto de Nabokov, “Comentários” [PAG/L3: 96, 98, 100], do livro *Nikolai Gogol* (1971), um diálogo entre o autor e o seu editor sobre as querelas entre estas figuras centrais da produção literária. “Marginalia #5” [PAG/L3: 97, 99, 101] compagina este discurso com um ensaio que propõe outra proposição para a edição em contextos criativos – “Edição revista e aumentada: entre escrita e leitura e como género literário e/ou

---

<sup>231</sup> Como *Glas*, *Finnegans wake*, *O que sobrou de um Rembrandt...*, “2 pages, 122 words on music and dance” e “Lecture on nothing”, que analisámos no presente capítulo.



artístico”<sup>232</sup>. A aproximação ao ensaio implica entender a edição como uma escrita, *i.e.*, como processo criativo e crítico enquadrado nas práticas do design.

Depois do excerto supracitado de *Finnegans wake*, “Marginalia #6” [PAG/L3: 111] apresenta o manuscrito deste texto como revelação ou antecipação da convulsão da página impressa. O texto “De la edición como género literário” [PAG/L3: 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128], de Roberto Calasso (2004), circunscreve a edição como género (no caso deste texto, literário), *i.e.*, como uma escrita própria (muitas vezes, sem superfície, sem materialidade) que está para além do texto ou dos conteúdos, e que é a afirmação autoral dos editores. Nos exemplos citados pelo autor, provenientes de uma ampla genealogia histórica de editores independentes, a esta escrita corresponde quase sempre uma preocupação com a configuração (tipo)gráfica da página. O texto é acompanhado pelas “Marginálias #7, 8 e 9”: “A forma da edição I – editora &etc de Vítor Silva Tavares” [PAG/L3: 113, 115, 117, 119], “A forma da edição II – O caso da *Biblioteca Azul*” [PAG/L3: 121], “A edição como ensaio ou ‘género intranquilo’” [PAG/L3: 123, 125, 127, 129], respetivamente. Como os títulos indicam, estas marginálias são contributos para o entendimento da edição enquanto forma (como adendas ao texto de Calasso, porque atualizam ou expandem os exemplos do autor, para outros casos paradigmáticos da mesma genealogia). “Marginalia #9” contribui para a ideia de edição como género, aproximando os seus mecanismos do ensaio e apresentando-se como um diálogo ficcional composto por dois textos seminais sobre o tema: “The essay as form”, de Theodor Adorno (1958), e “Geografias do acaso: ensaio geral do ensaio”, de João Barrento (2010). Nestes, os autores defendem o ensaio enquanto género, e nós, por analogia, defendemos a edição como ensaio – como fica expresso no título desta marginalia, “A edição como ensaio ou ‘género intranquilo’”.

O projeto “Ex nihilo nihil fit” [PAG/L3: 130, 132], de João Gomes, remete-nos para os valores humanistas, românticos e niilistas da edição e para os seus reflexos na página. “Marginalia #10” [PAG/L3: 131] apresenta-nos “A ‘escrita’ das marcas do impressor” a partir da seleção de um conjunto de identidades gráficas de editores/impressores entre o século XV e XIX; este conjunto sublinha, por exemplo, como a apropriação da marca de Aldo Manuzio por dois editores ingleses do século XIX representa, por extensão, uma aproximação ou reconhecimento do seu legado na produção editorial. “Marginalia #11” [PAG/L3: 133] volta a apresentar um conjunto de citações sobre edição, explorando tan-

---

<sup>232</sup> Adaptação da componente escrita da presente tese.

gentes ao texto “O participante secreto” [PAG/L3: 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146], de Alberto Manguel (2006). Este último analisa o papel do editor como figura-sombra do texto, mas também descreve as relações turbulentas entre autor e editor (desenvolvidas em “Marginália #11” [PAG/L3: 138, 140, 142], em particular em “O autor, revoltado com o editor, escreve – William Hazlitt, ‘a chapter on editors’”). “Marginalia #12” [PAG/L3: 136], que interrompe momentaneamente “Marginália #11”, apropria o esquema de antítese autor/leitor por Roland Barthes, em *S/Z* (1970), e substitui a figura intermediária do narrador pela do editor, uma mediação que, afinal, “perturba a harmonia retórica” entre autor e escritor. “Marginalia #13” [PAG/L3: 143, 145, 147] – “O editor (o designer) como mediador?” – é composta por um excerto do texto “A mediação editorial”, de Roger Chartier (1999) e dá-nos um outro entendimento sobre o poder da mediação, neste caso, dos agentes da publicação e dos modos como as condições técnicas e materiais de produção e difusão do livro dão, por si, sentido ao texto – aquilo a que D. F. McKenzie designa por “relação da forma com o sentido” e que nós defendemos como princípio essencial da edição. Como experiência destas permutações, o volume volta a ser reunido por “2 pages, 122 words on music and dance” [PAG/L3: 148-9], de John Cage (1961), um texto que admite que a sua escrita foi permeável aos acidentes da folha de papel em que foi escrito.

“Designer as publisher” [PAG/L3: 150, 152], de Robin Kinross (2010), é uma crítica à discussão do designer enquanto autor, desta feita, aos princípios autorais do design nos territórios da edição. O texto é acompanhado pelo ensaio em “Marginalia #14” [PAG/L3: 151, 153] – “Designer como editor – contributo para o entendimento do design entre ‘escrita e leitura’” – que contextualiza os argumentos de Kinross com os de Lupton, Benjamin ou Rock sobre design, produção e autoria, bem como da política do autor defendida pela *Nouvelle vague*. Com isto procuramos entender como transferimos os valores da autoria para a edição. O texto conclui que o envolvimento do design com a edição é uma atualização do entendimento do designer como autor, ou seja, de que há uma autoria implícita na edição, particularmente na esfera das artes visuais e do design.

Foi nossa opção sequenciar os capítulos centrais deste volume – escrita, edição, leitura – de acordo com a sucessão ortodoxa das operações essenciais da produção editorial (mesmo que, em grande parte dos conteúdos deste volume, se procurem exemplos e práticas que diluam os limites destas operações). Neste sentido, “Leitura: Itinerário imaginário através do universal particular” [PAG/L3: 155-223] finaliza os capítulos dedi-

cados a cada uma destas operações, desta vez debruçando-se sobre a leitura.

O capítulo inicia-se com um excerto de “Thomas the obscure” [PAG/L3: 156, 158, 160], de Maurice Blanchot (1941), que narra os efeitos do alheamento que toda a leitura provoca. É esse alheamento que permite que o autor construa uma espécie de metaficção à própria ficção, princípio também explorado em “Marginália #16” [PAG/L3: 161] com dois fotogramas de *Un homme qui dort*, de Georges Perec e Bernard Queysane (1974). “Marginalia #15” [PAG/L3: 157, 159] – “O resultado: a página como lugar do (hiper)texto ou das operações híbridas de escrita e leitura lineares e não-lineares” – analisa os modos como a página se transforma em agente de escrita e leitura. Esta marginalia fundamenta teoricamente todos os exemplos que reúnem o volume dividido, sob os conceitos críticos de “antilivro” e “escrita topográfica” (de Bolter). A marginalia termina com uma imagem de corte e colagem (literal) do texto *Un homme qui dort* [PAG/L3: 159], exercício para a sua adaptação a filme, onde o corte e colagem da página são como a antecipação às técnicas de edição ou montagem do cinema. Segue-se o último excerto de *Finnegans wake* [PAG/L3: 162-5] (onde consta a citação que dá origem ao título deste capítulo) e a primeira e última página de *Glas* [PAG/L3: 166-7], de Jacques Derrida (1974). Foi nossa opção apresentar os limites deste livro, para deixar claro o ciclo de ressonâncias entre as narrativas de cada coluna. Daqui extraímos o título desta dupla página – “*Glas*, tratado infinito entre a primeira e a última página”.

“Frame content” [PAG/L3: 168, 170, 172, 174], projeto acadêmico de Mariana Araújo, explora a página como espaço infinito de sedimentação dos diálogos intertextuais. A autora configura esta possibilidade trabalhando novamente sobre o rolo e criando um sistema de codificação dos referentes bibliográficos com base nos rolos de pianola e notações musicais gráficas (como é sugerido na “Marginália #18” [PAG/L3: 171]). “Marginália #17” [PAG/L3: 169, 173, 175] apresenta-nos um conjunto de excertos que formam a tectônica conceptual e referencial deste projeto, entre as noções de hiperlivro às implicações formais do rolo na constituição de uma tipologia de leitura, bem como as definições de leitura como operação cumulativa, como conversa em permanente reconfiguração e, por último, o contributo das glosas, comentários ou marginais do leitor para a valorização do livro.

O texto “Reading: a socio-physiological outline” [PAG/L3: 176, 178, 180], de George Perec (1985), analisa a leitura como atividade com marcas sociais e fisiológicas. Neste sentido, fizemos acompanhá-lo das “Marginais #19” e “#20”: um plano do artigo de

Bruno Munari (1944), com o título “Chega-se a casa cansado de trabalhar todo o dia e o que se encontra é uma cadeira desconfortável” [PAG/L3: 177], que apresenta o autor em busca da posição mais confortável para leitura; e um conjunto de ilustrações de leitores [PAG/L3: 179, 181], recolhidas por Alberto Manguel (1996) em “A última página”, imagens estas que, percorrendo figuras como Aristóteles, São Domingos, o menino Jesus discursando no Templo, São Jerónimo, Maria Madalena, Dickens ou Borges, nos devolvem um imaginário coletivo do que é, afinal, a leitura (neste caso, o corpo físico da leitura).

O projeto académico “Page as a prism: ‘on the reflexive but blank page’” [PAG/L3: 182, 184, 186, 188, 190], de Renato Amaral, analisa a leitura como operação prismática, disponível à distorção, reflexão e fragmentação. Para tal, explora os modos como o plano da página pode configurar estas analogias geométricas ao refletir a ação do leitor. O trabalho é acompanhado pela “Marginália #17” [PAG/L3: 183], desta vez, com uma remetência intertextual a Ulisses Cárion, uma das referências centrais do projeto de Renato Amaral. Com a apresentação do sistema de página desenhado por “Page as a prism”, construímos uma outra analogia (desta feita, baseada em princípios de analogia formal) com a capa do romance *PNIN* [PAG/L3: 187], de Nabokov (1957), que alude à condição do leitor em frente a um texto.

“Reading as poaching” [PAG/L3: 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210], de Michel de Certeau (1984), declara a leitura como caça furtiva, como operação de deambulação do indivíduo pelas paisagens artificiais que são afinal os textos ou discursos de outros autores. Certeau, tal como Calasso, refere-se à leitura como *bricolage*, e para marcar este inusitado diálogo entre os dois textos, decidimos utilizar a mesma imagem<sup>233</sup> para ilustrar o conceito. Se este texto é maioritariamente compaginado com a “Marginália #17” [PAG/L3: 193, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 209, 211], a exceção faz-se com a “Marginália #22” [PAG/L3: 207], que sublinha a ideia de leitura enquanto *bricolage*, “o arranjo produzido com o que temos à mão” (Levi-Strauss, 1962 *apud* Certeau, 1984: 174), ao apresentar a máquina de leitura de Agostino Ramelli (1588).

A finalizar este capítulo, “Open work” [PAG/L3: 212, 214, 216, 218, 220, 222], de Sónia Reis, explora a hipótese da página como cartografia de uma biblioteca pessoal, neste caso, da própria discente. O trabalho é um mapa intertextual entre as referências bibliográficas utilizadas no decurso do seu ano académico e procura analogias formais às hiper-

---

<sup>233</sup> Respetivamente, nas páginas 124 e 206, de *Página – Livro 3*.

ligações entre textos e autores na grande biblioteca digital ou na World Wide Web. O projeto é acompanhado por “Marginália #23” [PAG/L3: 213], que se apropria da última página de um PDF encontrado precisamente na WWW (onde consta o texto citado na “Marginália #11”) com o inusitado pedido de retorno de um livro digital à biblioteca de origem da sua congénere impressa. Isto serve-nos de metáfora à recorrente perda de sentido na internet, quando um referente é extraído do seu contexto. “Marginália #24” [PAG/L3: 215] apresenta-nos a imagem que demonstra a vulnerabilidade da biblioteca (após o bombardeamento de Londres durante a II Guerra Mundial) enquanto, em simultâneo, nos revela o poder de atração desta sobre um conjunto de leitores que, mesmo perante a calamidade, se acercam dos seus livros. “Marginália #25” [PAG/L3: 217, 219] remete-nos para uma referência essencial de *Página – Livro 2*, o filme de Alain Resnais *Toda a memória do mundo*, que nos expõe a escala da Biblioteca Nacional de Paris, em contraponto com a síntese proposta por Sónia Reis, configurada em apenas uma página. Os dois últimos excertos que compõem “Marginália #17” [PAG/L3: 221, 223], a glosa que percorre todo este capítulo, apresentam-nos a constatação de Espinosa sobre a circulação das mesmas ideias através de distintos livros e autores. Isto leva-nos à hipótese de um sistema relacional infinito, de combinações múltiplas, e a uma das suas formulações mais eloquentes, a Biblioteca de Warburg de Ciência e Cultura (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) [PAG/L3: 223], verdadeiro mapa-múndi de um leitor que, tal como esta edição, baseia a organização da sua biblioteca mais em equivalências formais ou simbólicas que factuais ou cronológicas.

O “Epílogo” [PAG/L3: 224] de Jorge Luis Borges, em *O fazedor* (1960), encerra os conteúdos referenciais. Seguindo uma curiosa e recorrente vertente confessional nos prefácios e epílogos, o autor assume a desordem do seu livro, composto por distintas reflexões e interpolações. Apropriamos esta confissão como epílogo deste volume, que eleva ao expoente o esquema intertextual dos volumes anteriores, ao exercer a pressão para a divisão de conteúdos entre página par e ímpar.

#### 4.4.4. Conclusões e motes para o desenvolvimento da investigação

A experiência em *Página – Livro 3* revela-nos como a um pretendo poder da montagem corresponde, igualmente, o reconhecimento do tempo exigente do fragmento<sup>234</sup>. O fragmento obriga ao conseqüente esforço de catalogação das partes ou revelação de padrões, transpostos para uma posterior apresentação em volumes coesos (tal como acontece em *Página – Livro 3*, ou, em última análise, em qualquer processo editorial).

Na componente escrita, vimos como o futuro do livro parece encontrar-se na reunião das várias experiências de leitura (Bridle, 2011: 56-7) e num novo processo de “gramatização do leitor” (Stiegler, 2011). *Página – Livro 3* explora a convergência das várias atividades cognitivas de leitura: a pesquisa de informação, a consulta, a análise, a leitura como pura fruição do texto. Sendo híbrida, a leitura continua a estruturar-se na sequencialidade e progressão, mas admite a utilidade de mecanismos de referenciação cruzada que sublinham a interdependência de conceitos. Em *Página – Livro 3*, o contributo à “gramatização do leitor” é reconhecível, quando oferecemos, num mesmo espaço, modos de leitura lineares e não-lineares; mas, também, na forma como se assume o editor como o primeiro leitor, uma vez que a “gramatização do leitor” implicou uma prévia gramatização do editor.

Às exigências de uma outra ordem de edição e leitura correspondeu igualmente uma nova ordem para a apresentação da escrita. Neste volume, substituímos a engenharia do *hyperlink* por opções editoriais que influem na disposição dos conteúdos. De facto, *Página* não utiliza o *hyperlink* ou um sistema de nós explícito<sup>235</sup>, mas o seu modelo remete-nos para estruturas não-lineares ou multilineares de escrita e leitura, isto é, a edição trabalha mais por associação que por conexão.

Nas “Marginálias” introduzimos textos que dirigem as temáticas para o campo específico do design. Isto levou-nos a equacionar o renovado valor da escrita numa disciplina marcada pela visualidade, ou seja, será possível pensar a escrita em design como uma outra hipótese para as práticas projetuais, ou para a autonomia do seu discurso (como aliás já encontramos nas artes visuais, marcadas por uma última década de

---

<sup>234</sup> Tal como nos confessa Gonçalo M. Tavares na última “Marginália” [PAG/L3: 225] deste volume: “É preciso muito tempo para construir um fragmento. Pensa nas ruínas.”

<sup>235</sup> À exceção da sua utilização (controlada) na variante digital *Página – Livro 4*.

retorno ao valor do texto e da publicação<sup>236</sup>)?

No próximo capítulo, importa investigar a fundo este elo, e entender como a produção editorial em design pode ser mote e veículo recorrente do conhecimento e do discurso autónomo em design. Como manifesto expandido, pronto a circular e a encontrar os seus cúmplices, a publicação é o formato preferencial para os discursos críticos (onde os argumentos da escrita, pela multiplicação da página, se adensam e se aliam, naturalmente, a processos projetuais em design).

Com *Página – Livro 3* concluímos, igualmente, que os modelos supostamente lineares de publicação já são capazes de subverter a experiência e estrutura expectável de princípio, meio e fim do livro. Como tal, propusemos uma estrutura de navegação que oferece ao leitor experiências de deriva ou desvio. Neste sentido, o que se pode hoje considerar como determinantemente exclusivo das publicações impressas e das publicações digitais? Poderemos estar preparados para declarar uma única economia da edição que gere, em simultâneo, modelos impressos e digitais?

Remetemos o aprofundamento e exploração prática destas questões para o próximo capítulo da componente escrita.

---

<sup>236</sup> Como exemplos de publicações contemporâneas centradas na escrita por artistas destacamos as publicações periódicas *GAGARIN: the artists in their own words* (Wilfried Huet, ed.) e *The happy hypocrite: for and about experimental writing* (Maria Fusco, ed.); ou a publicação *Who is this who is coming? Inscription as method in contemporary art writing* (2011, Maria Fusco, ed.). No entendimento do texto como material de discurso artístico, destacamos as publicações *Experiments and observations on different kinds of air* (2009), *Abissologia: teoria do indiscernível* (2012), de João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *The sad savages* (2012), de Pedro Barateiro ou *The curve of forgotten things*, de Mark Geffriaud (2012). Pós-graduações como o MFA em *Art Writing*, pelo Departamento de Arte da Goldsmiths – University of London, demonstram o interesse da academia pelo fenómeno da escrita por artistas.





## 5. MODELOS:

a publicação entre as circunstâncias da imprensa e do digital,  
da academia e da crítica



*Conheço a regra formulada por Apollinaire: “É preciso publicar tudo.”*

Maurice Blanchot (1959: 242), *O livro por vir*

“Modelos” interseta as conclusões dos três capítulos anteriores (“Contexto”, “Objetos” e “Operações”) a fim de analisar a produção editorial na era pós-digital, em específico nas esferas do discurso crítico ou autónomo em design e da publicação académica. Por autonomia crítica, consideramos: uma produção capaz de gerar sentido a partir dos seus recursos intrínsecos, sem dependências em comissões, funções, materiais ou meios específicos; ações que demonstrem autoconsciência e capacidade reflexiva para o exame crítico da sua prática (através de um ceticismo latente do entendimento do design como serviço ou resolução de problemas), capazes de questionar o sistema do design gráfico que o limita às suas características exclusivamente comerciais (Blauvelt, 2005: 41-2). Se as ações autorreflexivas são pré-requisitos para uma autonomia crítica, podemos deste modo afirmar que a produção editorial contemporânea e independente é um dos campos de ação com maior reconhecimento e expansão nestas práticas.

“Publicar é tornar público, mover do não-oficial para o oficial”<sup>237</sup> (Bourdieu e Chartier, 1983). Neste gesto, distribuem-se conteúdos a audiências. Adverte-nos Blanchot (1959: 258): “Publicar é tornar público; mas tornar público não é apenas fazer passar qualquer coisa do estado privado ao estado público, como de um lugar – o forte íntimo, o quarto fechado – a outro lugar – o exterior, a rua – por simples deslocação.” Para além da evidente localização dos pontos de chegada e partida, publicar mobiliza as complexas relações entre conteúdo e partilha, declaração e prática, intenções e efeitos.

Publicar é hoje uma rede recursiva de eventos, generativa, mutável, com formas múltiplas de ressonância (Murphie, 2008: 105). Assistimos a ciclos de eventos em cadeia, transformações que dão origem a outras, as quais, por sua vez, transformam o ato de publicar. Reconhecemos ainda uma destabilização das fronteiras tradicionais e um crescente número de bifurcações na tectónica da produção editorial. As contaminações entre formas são frequentes. Publicar é hoje um “caosmos”, caos e cosmogonia de processos dinâmicos e complexos (*idem*), entre a gestão de meios financeiros, o trabalho, a acreditação, a circulação, a autoridade, a ação social e o significado.

---

<sup>237</sup> Na versão consultada: “To publish is to make public, to move from the unofficial to the official.”

Efeito da diluição dos papéis institucionais, comerciais, intelectuais e criativos, e em constante evolução, os processos editoriais tornam-se contingentes.

Por outro lado, a publicação contemporânea centra-se cada vez mais nos processos e impactos da publicação do que no conteúdo<sup>238</sup>. Se publicar como processo parecia apenas ser relevante a especialistas e profissionais, este interesse é hoje motor de grande parte da produção editorial em arte e design. Autores, artistas, designers, escritores (ou outros produtores de conteúdos) usam a publicação como prática pública onde incluem formatos menos convencionais, como por exemplo conferências, exposições e *workshops*.

É comum dizer-se que, atualmente, todos publicamos, seja em periódicos académicos, blogues ou plataformas de redes sociais. Neste ponto, será útil distinguir a oposição entre publicação enquanto processo e conteúdos publicados.

No enquadramento contemporâneo, levantam-se novas questões: qual a natureza dos novos modos de publicar? A que públicos se dirigem e como é que estes, em ressonância processual, influenciam os modelos editoriais? Perante os paradigmas da publicação pessoal, como validamos publicamente especialistas ou profissionais (jornalista, académico, ativista, intelectual, artista, autor)? Como é que os novos modos de publicar impõem a revisão dos modelos anteriores?

Dirigimos algumas destas questões ao primeiro ponto deste capítulo – “Economia da publicação” –, onde posicionaremos a produção editorial perante a era pós-digital.

Entendemos comumente publicação como uma ação séria e permanente, muito a partir da materialidade e estabilidade que o *medium* impresso impôs. Nos modelos tradicionais de produção, as editoras são responsáveis pela gestão do capital necessário à manufactura e distribuição, normalmente pagando a gráficas para a produção de tiragens elevadas que permitam a venda a baixo custo em livrarias ou outros circuitos de distribuição. Hoje, as tecnologias e serviços como o POD, a impressão digital e a distribuição *online* desafiam estes modelos e permitem que editoras de pequena escala ou

---

<sup>238</sup> Em certa medida esta posição segue as premissas do *Nouveau roman*, quando o entendemos como rutura com os pressupostos do romance e da literatura, deslocando o valor atribuído à narrativa, ideias e personagens para uma visão subjetiva das coisas e do mundo a partir do espírito intrínseco à criação literária. Reconhecemos afinidades quando lemos as palavras de um dos seus impulsionadores, Robbe-Grillet (1963: 13): “O livro faz as suas próprias regras e apenas para si próprio. Na verdade, o movimento do seu estilo leva muitas vezes a comprometer-las, quebrá-las, até mesmo a explodi-las. Longe de respeitar certas formas imutáveis, cada novo livro tende a constituir as leis do seu funcionamento, ao mesmo tempo que produz a sua destruição. Assim que o trabalho é concluído, a reflexão crítica do escritor vai servi-lo ainda mais, para daqui obter uma perspetiva em relação a este, nutrindo imediatamente novas explorações, um novo ponto de partida”.

Na versão consultada: “The book makes its own rules for itself, and for itself alone. Indeed the movement of its style must often lead to jeopardizing them, breaking them, even exploding them. Far from respecting certain immutable forms, each new book tends to constitute the laws of its functioning at the same time it produces their destruction. Once the work is completed, the writer’s critical reflection will serve him further to gain a perspective in regard to it, immediately nourishing new explorations, a new departure.”

edições de autor publiquem tiragens reduzidas, diminuindo o investimento inicial. Em suma, a produção editorial gere a competição ou a cooperação entre sistemas impressos e eletrônicos.

Nos dois subcapítulos seguintes analisaremos a forma como a produção editorial age no discurso contemporâneo do design (que se afirma, progressivamente, como um discurso reflexivo, tendencialmente autônomo, crítico, experimental) e que efeitos produz nos contextos educacionais em design e na publicação acadêmica.

Em “Publicação e práticas críticas”, começaremos por analisar os desenvolvimentos tecnológicos na sua relação com os movimentos de contracultura ou vanguarda (entre a linha da frente da adoção e da rejeição perentória). Transportaremos os valores das vanguardas e das práticas conceptuais para um entendimento do fenómeno da publicação própria em design, veículo fundamental dos seus discursos contemporâneos. Procuraremos explicar como a publicação de pequena escala, aqui entendida como gesto político, se situa entre os paradigmas traçados por Deleuze (1975, 1980) – “tornar-se menor”<sup>239</sup> – e por Didi-Huberman (2009) – “sobrevivência dos pirilampos”<sup>240</sup> –, ou seja, como se posicionam estas forças de produção de pequena escala perante as grandes forças da indústria editorial.

Em paralelo e como efeito desta posição, assistimos à passagem dos discursos experimentais, próprios ou críticos em design, do *big book* ao *small book*. Análoga à evolução da produção editorial em arquitetura – do paradigma da publicação enquanto representação de projeto à publicação enquanto gesto projetual –, as edições independentes consolidam a crescente autonomia discursiva do design<sup>241</sup>. Veremos como, subjacente à preferência pela materialidade do objeto editorial, se ocultam a leitura crítica e a apropriação funcional/estética das culturas da rede, utilizadas como infraestrutura de comunicação e circulação das publicações e, simultaneamente, como base dos pressupostos de uma “pós-produção” (Bourriaud, 2005) editorial. Veremos como a publicação passa a ser entendida, frequentemente, como *assemblage*, onde a ligação entre conteúdos é tão importante quanto os conteúdos.

Em “Publicação e educação”, partimos do legado da produção independente para testar a relação com o seu contravalor – a instituição. A abertura dos processos de

---

<sup>239</sup> Encontramos a hipótese “tornar-se menor”, por exemplo, nos livros *Kafka: pour une littérature mineure* (1975), Paris: Les Éditions de Minuit ou *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1980), São Paulo: Editora 34, 2000.

<sup>240</sup> Em *Supervivencia de las luciérnagas* (2009), Madrid: Abada Editores, 2012.

<sup>241</sup> Autonomia discursiva, que já vinha a ser testada, recentemente, com a adoção dos princípios do desconstrutivismo no design gráfico e, mais tarde, com o crescente empenho dos designers na criação de produções autocomissionadas, que permitiram a utilização de discursos experimentais e a aproximação aos paradigmas do designer como autor.

edição e publicação aos *media* impressos e eletrônicos leva-nos a uma série de crises institucionais (em universidades, museus, bibliotecas, etc.). Novos modelos de construção, consolidação e circulação do conhecimento têm implicações profundas nos modelos pedagógicos. Por outro lado, as instituições, nomeadamente as académicas, continuam a desempenhar um papel fundamental na constituição material e conceptual da edição, atribuindo-lhe níveis de confiança e legitimidade perante a persistente dúvida da World Wide Web enquanto suporte editorial credível.

Veremos como se constituem as relações fundamentais entre produção editorial e educação em design, entre os modelos geridos pelos valores tradicionais da publicação académica e os novos modelos, que, por via da crítica, se constituem como alternativa aos primeiros. Observaremos como, em design, certos modelos pedagógicos que colocam a produção editorial no centro dos seus *curricula* conduzem ao desenvolvimento de publicações mais compatíveis com as práticas projetuais e ao reconhecimento de um discurso específico que alia a teoria à prática, valorizando um “saber fazer”. Por último, traçaremos a hipótese de uma coexistência de modelos editoriais para a consolidação das várias metodologias da investigação em design.

### 5.1. *Economia da publicação:*

#### *contributos para uma teoria do campo unificado da publicação na era pós-digital*

Em “A unified field theory of publishing in the networked Era”, Stein (2010)<sup>242</sup> parte de um entendimento prévio sobre a natureza do livro como *medium* para mais tarde abordar um conjunto de questões inerentes à produção do livro digital na rede (as características de sucesso de um autor, os novos comportamentos de leitura, o papel do editor e da editora, as novas relações autor/leitor, os novos modelos económicos). Da expectativa de construção de um “campo unificado” da publicação, o texto desloca-se, progressivamente, para um entendimento exclusivo da publicação digital.

Se este é um percurso recorrente nas análises da produção editorial contemporânea, cuja discussão se centra no objeto digital e nos modos como este pode concorrer com o livro impresso (ou o inverso)<sup>243</sup>, procurámos neste subcapítulo circunscrever as condições para uma teoria de campo unificado da publicação na era pós-digital. Reconhecemos as fortes transformações operadas na produção editorial pelo advento da cultura digital, mas, igualmente, uma estabilização da querela imprensa/digital trazida por uma primeira fase de maturidade desta mesma cultura. Muito embora estas análises se debrucem frequentemente sobre os efeitos tecnológicos, o que está verdadeiramente em causa é uma transformação cultural que afeta o contexto editorial em todas as suas dimensões.

Centrar-nos-emos num entendimento da economia da publicação enquanto análise da produção, distribuição e receção dos artefactos editoriais, procurando investigar o processo editorial como um todo, depois da análise dos seus componentes e agentes, nos capítulos anteriores. Por economia também entendemos a constituição de sistemas de valor. Hoje, a produção editorial rege-se através da partilha e fusão dos princípios da produção editorial impressa e digital que, em novos modelos combinados, se expandem a partir das suas operações (escrita, edição, leitura), resultados (livro impresso, livro digital), mercados, sistemas de circulação, distribuição e arquivo.

---

<sup>242</sup> Um dos fundadores do projeto The Voyager Company, que em 1985 se tornou na primeira editora comercial de CD-ROM de natureza literária. Em 2004, inicia o The Institute for the Future of the Book, cuja missão é entender os modos de passagem da página impressa para a página digital em rede.

<sup>243</sup> A investigação centrou-se nas questões do livro impresso e do livro digital no capítulo “Objetos”.

Na era pós-digital já não é relevante se um artefacto é digital ou não (Ludovico, 2012: 162). Os ambientes digitais acompanham-nos diariamente e com eles temos uma relação de profunda familiaridade. O digital já não se encontra no reino do virtual, mas é uma extensão do mundo concreto. A maioria dos contextos de produção adaptou os seus modelos tradicionais aos novos princípios do digital, simplificando o acesso a bens ou serviços<sup>244</sup>. O digital parece ser hoje o nosso ambiente preferencial e reconhecemos nas suas características muitos dos valores da contemporaneidade – mobilidade, acesso otimizado a conteúdos, modos simplificados de partilha, informação disponível a uma pesquisa imediata e editável.

No que respeita à produção editorial no espaço literário ou artístico, é inegável afirmar que as tecnologias digitais já se encontram em todos os aspectos do seu processo. As maiores transformações operam-se nas estruturas funcionais de circulação e distribuição (entre a proliferação de serviços digitais como a Amazon, o GoogleBooks e a crise no sistema de intermediários tradicionais, como distribuidoras e livrarias), nos suportes da escrita ou dispositivos de leitura, mas, igualmente, nas suas tipologias – da “publicação pessoal” à “publicação coletiva ou participativa”, entre página pessoal, blogs e redes sociais, *wikis*, e outras plataformas de *Content System Management* (CMS). A publicação digital parece solucionar uma parte dos problemas do velho modelo editorial (elevados custos de produção, distribuição e armazenamento); sob o formato *many-to-many*, define-se por custos de produção menores, distribuição instantânea e *feedback* flexível, disponibilidade deslocalizada, acesso global; escrita, edição e publicação podem acontecer, em potência, quase simultaneamente. Através destas possibilidades, agentes de produção cultural (artistas, designers, escritores) já não se encontram dependentes de intermediários institucionais ou corporativos.

Mas o gesto fundamental da produção editorial, a criação de um espaço de intimidade entre o autor, editor/editora e o leitor, não parece afetado por estas transformações. Para Müller e Ludovico (2008: 10), “Este espaço de intimidade é defini-

---

<sup>244</sup> A título de exemplo, a introdução do mp3 e de serviços como o iTunes questionou o sistema anterior de intermediários entre produtores/consumidores da indústria musical (editoras, lojas de venda de discos); a digitalização e a criação de plataformas de arquivo, visualização e partilha de imagens fotográficas, como o Flickr e o Instagram, colocaram em causa os processos da fotografia, a sua indústria (veja-se os exemplos de reestruturação e eminente encerramento de gigantes comerciais como a Kodak ou a Polaroid), bem como um conjunto de serviços associados (como empresas de revelação da película); a democratização do vídeo, com o acesso a máquinas digitais e a distribuição vídeo *online* efetuada por serviços como o YouTube ou o Vimeo, pôs em causa a indústria cinematográfica (nas esferas da sua produção, mas também do seu consumo) e consolidou uma relação de familiaridade quotidiana com a imagem em movimento.



tivamente ‘físico’”<sup>245</sup>. Isto ajuda-nos a compreender porque é que, perante tantas e tão vantajosas condições, certas práticas (nomeadamente as que lidam com os contextos da literatura, artes visuais e design) retomam os valores da imprensa, a resiliência do papel. Consolida-se a apologia do fixo – a estabilidade como garantia de receção ou leitura – e continua-se a atribuir maior credibilidade aos resultados que provêm do impresso.

A edição digital, mercado em expansão, coloca à disposição conteúdos, em cada nova tecnologia ou suporte, sem experiência prévia que previna resultados. O mesmo acontece com o mercado de dispositivos e plataformas de leitura: abundam e são cada vez mais acessíveis versões digitais de material impresso. Isto leva a que, da promessa de abertura e democratização de acesso dos conteúdos, por motivos económicos, as publicações eletrónicas sejam cada vez mais sistemas fechados de distribuição e leitura. A dependência do livro digital ao seu dispositivo de leitura, no fundo, a sua distinção conceptual, ainda não parece estar assegurada. Em suma, depois do cenário apocalíptico da imprensa, o livro impresso ainda é a melhor *interface* de leitura (Ludovico, 2012: 7).

Por estes motivos, devemos evitar “a tendência redutora de atribuir as mudanças emergentes exclusivamente à evolução das tecnologias” (Furtado, 2007: 19). Começamos então a traçar a hipótese de prescindirmos dos *media* como únicos agentes de transformação, procurando alinhar com estes fatores sociológicos, económicos, políticos e culturais. Aquilo a que assistimos é mais do que a “emergência de novos canais de comercialização de livros ou de um novo tipo de dispositivo eletrónico de consumo” (Lynch, 2001 *apud* Furtado, 2007: 23). Estão em causa três questões centrais: a natureza do livro, o seu controlo e, por extensão, as relações entre autores, consumidores/leitores e editores; a gestão da herança cultural e do passado intelectual; e, por último, a reestruturação das economias da autoria e edição (*idem*: 24).

Um futuro simbiótico entre papel e *pixel*, processos impressos e digitais, ganha expressão no contexto editorial. Mais do que opor a cultura do livro à cultura digital, devemos pensar os modos da sua coexistência. A cultura digital não implica mais a “morte do livro” ou a “morte do autor”, mas um profundo movimento de reconfiguração das práticas, aprendizagens, economia e modos de produção editorial. Em suma:

*Existe, existirá portanto, como sempre, escreveu Derrida, “coexistência e sobrevivência estrutural de modelos passados no momento em que a génese faz surgir novas possibilidades”. Mas essas novas materialidades pressupõem que os papéis*

---

<sup>245</sup> No original: “This space of intimacy is definitely a ‘physical’ one.”

*vão ser redistribuídos, e que, em conclusão, se trata de reconhecer que é uma nova economia que se estabelece. Uma nova economia que “faz coexistir de um modo dinâmico uma multiplicidade de modelos, de modos de arquivo e de acumulação. E que isso é, desde sempre, a história do livro”* (Furtado, 2007: 155).

Essa mesma história desenha, agora, cenários de cooperação: o desenvolvimento de estratégias e produtos híbridos, “animais estranhos, que incorporam, literalmente ou conceptualmente, elementos e qualidades do papel e do *pixel*, num esforço para atingir o mais alto grau de satisfação do cliente”<sup>246</sup> (Ludovico, 2012: 8). Neste processo de hibridação de sistemas, imprensa e digital reconhecem mutuamente as suas qualidades num movimento de aproximação e negociação entre partes. Entre a apetência pela velocidade, consolida-se, paradoxalmente, a permanência da cópia impressa. A produção baseada na imprensa encontra estratégias de subsistência nas potencialidades dos *media* e tecnologias da rede. A página impressa procura tornar-se permeável à atualização, mas reconhece que a sua estabilidade é cada vez mais uma vantagem num universo saturado de informação; contudo, envolve-se em estratégias que lhe permitam a entrada em motores de busca e modelos de circulação e distribuição digital.

A página impressa carrega uma tradição profunda de leitura, com hábitos, rituais e convenções culturais acumulados ao longo de séculos; por outro lado, a página digital procura os modos de evolução que lhe permita aproximar-se deste grau de sofisticação e funcionalidade. O reconhecimento dos valores da página impressa pela página digital foi gradual e caminhou da integração de múltiplos *media* na página como fator decisivo de afirmação da página digital (a esperança do hiperlivro) para a preservação da simplicidade de acesso e leitura do livro. Hoje, a publicação digital confia na longa experiência da imprensa e adapta as suas proporções, convenções de composição tipográfica, protocolos de escrita, leitura e gestão de conteúdos, ou seja, reconhece e adapta a *interface* clássica da página e procura formatos mais estáveis (ou fechados).

O grande poder da publicação digital subsiste na sua qualidade de conexão: com conteúdos exteriores à publicação, mas igualmente com outros leitores dispostos a partilhar a sua experiência de leitura e o seu conhecimento acumulado. Em contrapartida, os objetos impressos apresentam-se como objetos de desejo ou de coleção, explorando

---

<sup>246</sup> No original: “(...) strange beasts which incorporate, either literally or conceptually, elements and qualities of both paper and pixels, in an effort to score the highest possible degree of customer satisfaction (...)”.

qualidades físicas e táteis; a este efeito quase fetichista não são imunes estratégias editoriais que procuram nesta encarnação do objeto um valor acrescentado.

No entanto, só quando já não formos capazes de categorizar as publicações como impressas ou digitais, em papel ou em ecrã, surgirão os primeiros híbridos (Ludovico, 2012: 156). Ultrapassado o maior constrangimento para o desenvolvimento de sistemas híbridos, *i.e.*, o papel central que a indústria editorial vota ao entretenimento (*idem*: 155), um dos cenários possíveis passa pela adoção de técnicas de remistura ou *sampling* (comparáveis a fenómenos análogos na música e no vídeo) em que conteúdos customizáveis podem ser criados através de obras do passado.

Outro dos efeitos de uma hibridação dos processos editoriais interroga a prevalência da “linha de montagem” como paradigma de produção editorial. O sistema tradicional de edição define as suas fases de produção a partir do objeto e considera três momentos: pré-artefacto (tudo o que é feito antes da materialização do livro: escrita, edição, revisão, design), produção do artefacto (o que é feito para materializar o objeto: pré-impressão, impressão e acabamentos gráficos) e, finalmente, as tarefas pós-artefacto (o que acontece ao objeto até chegar ao leitor, ou o que é feito para que o leitor se envolva com o artefacto: regras de mercado, estratégias de comunicação e legitimação do valor do livro/autor, circulação, distribuição, armazenamento e arquivo) (Mog, 2012).

As qualidades do digital reformulam os processos editoriais, agilizando-os. A primeira e mais significativa adaptação passa por uma crescente diluição dos limites descritos anteriormente. O processo tende a ser cíclico, em vez de simplesmente linear, e a produção editorial não procura ter como resultado um objeto mas um objeto-sistema. As transformações mais comuns operam-se na produção e nas tarefas específicas de pós-produção. Hyde (2012) considera, no entanto, que a grande alteração na produção editorial reside na pré-produção do artefacto, que agora se quer fruto da colaboração e produção social dos conteúdos. A segunda transformação opera-se naquilo que apelida de “vida” dos livros, que no circuito tradicional tende a dar-se por concluída quando o livro alcança um leitor e quando este o deposita numa estante, mas que, com as possibilidades do digital, pode reanimar-se através de leitores e críticos que disponibilizam, em rede, as suas entradas no livro. Redefinem-se, igualmente, as funções do editor ou da editora (enquanto estrutura): a formulação tradicional diz-nos que o editor e a editora trabalham a forma e distribuição das ideias dos autores; uma nova proposição coloca como responsabilidade do editor e da estrutura editorial a criação (literal e controlada)

de uma comunidade que envolve autor e um conjunto de leitores. Neste sentido, Stein (2010) considera o editor um futuro produtor.

Para Grievink (2011: 76) as categorias tradicionais da publicação desaparecem à exceção da distinção *online/offline* – ou, dito de outro modo, a narrativa permanece estática ou muda com o tempo, relacionando-se com outras histórias. Isto implica considerarmos a *web*, a sua estrutura fundamental – a rede – e a sua convenção textual – o hipertexto – como fatores decisivos para a reclassificação dos modelos editoriais<sup>247</sup>. Os processos editoriais, independentemente da sua origem *online* ou *offline*, terão igualmente de se confrontar com a imensa quantidade de conteúdos disponíveis na internet (cujo acesso é na maior parte dos casos gratuito) e encontrar estratégias de valorização ou demarcação dos seus projetos.

De facto, um dos aspectos fundamentais da missão das editoras passa por difundir os conteúdos das suas edições. Com este objetivo presente, o universo das publicações físicas tem procurado pontos de ancoragem com a *web*. Os novos *media* parecem permitir a democratização da edição e a distribuição de tudo, em qualquer lugar. Com as estruturas convencionais de distribuição em crise, a rede parece ser uma alternativa eficiente e maleável para o suporte e distribuição dos esforços da produção editorial. Desta forma, as edições ficam permeáveis a pesquisas nos motores de busca, otimizam sistemas relacionais e paratextuais meta, intra ou entre-textos, podendo ser mais tarde adquiridas utilizando outra rede – os correios. A rede eletrónica ainda permite a consolidação de uma comunidade de leitores e, igualmente, de uma comunidade de editoras ou outros produtores ativos, permitindo que as edições circulem livremente, dando origem a colaborações, outros projetos ou publicações.

Em contrapartida, plataformas digitais de inúmeras publicações periódicas utilizam os espaços da *web* como incubadoras de conteúdos ou plataformas de desenvolvimento de versões impressas. Nestes casos, a “Galáxia Gutenberg” não é substituída mas colocada no último estado de produção.

Fundamentais para a evolução dos sistemas editoriais híbridos, desenvolveram-se sistemas de compatibilização dos formatos impressos e eletrónicos.

Como exemplo elementar de incorporação dos princípios da cultura digital na imprensa, o POD assenta numa linha de produção simples: o autor e/ou editor produz

---

<sup>247</sup> O hipertexto deu-nos a oportunidade de desenvolver um conjunto de novos pressupostos, com repercussões nos modelos editoriais (veja-se, por exemplo, a reformulação da enciclopédia).

um ficheiro PDF que disponibiliza num serviço POD; este último cobra uma taxa pela adaptação dos ficheiros a uma linha de produção de cópias digitais (que, no limite, pode ser apenas um exemplar) e disponibiliza, opcionalmente, um serviço de distribuição interno ou por reconhecidas livrarias *online*. De alguma forma, este sistema de produção e distribuição tira partido das vantagens ambivalentes da produção impressa e da produção digital. Reconhece que a necessidade pela impressão física é quase involuntária – o papel despoleta os nossos instintos interiores de leitura (Ludovico, 2007: 15-7) – e associa esta tendência a um tempo de produção menor e à possibilidade de atualização<sup>248</sup>, qualidades do processo digital. Do digital, o POD retira ainda a sua infraestrutura global, permitindo que qualquer publicação seja impressa e distribuída em qualquer parte do mundo e em qualquer momento. Serviços de maior dimensão têm ainda sucursais *online* espalhadas pelo mundo, que diminuem os custos de envio e reduzem a pegada ecológica. As publicações geradas ficam, ainda, salvaguardadas de um mercado feroz, uma vez que podem permanecer no catálogo *online ad infinitum* e sem qualquer custo adicional. Ao reduzir drasticamente os custos de produção e distribuição, o POD possibilita que a figura do autor esteja no centro da produção. Ao permitir que cada produtor distribua *online* sem possuir quaisquer conhecimentos sobre a *web*, o sistema traz grandes vantagens nos contextos da autoedição, da publicação independente, de projetos experimentais, históricos, colaborativos ou não-comerciais. No debate entre lógicas de produção industrial, semi-industrial ou artesanal, identificamos um aspecto comum: a utilização da internet como rede de distribuição. Sendo a distribuição um dos processos essenciais nas lógicas globais de aproximação do público ao capital, o POD revela-se ainda como estratégia avançada de controlo da distribuição (à semelhança de um conjunto de livrarias *online* de grande escala).

Em suma, o POD torna possível a fusão da imaterialidade com a materialidade da publicação (não só no objeto, mas igualmente nos processos), propondo-se como a tecnologia que permite que a página impressa sobreviva aos processos de digitalização.

Na base deste serviço está um outro formato intermediário entre imprensa e digital – o PDF (*Portable Document Format*) – amplamente adaptado para a circulação, distribuição e apresentação de conteúdos *online*. Formato pré-impressão ou *layout* (porque não se adapta a diferentes formatos de ecrã), o PDF é uma clara aproximação à herança

---

<sup>248</sup> Como cada cópia só é produzida quando existe um consumidor, o PDF que dá origem a cada edição pode ser atualizado pelo autor e/ou editor a qualquer momento.

cultural do livro e da página, uma vez que incorpora os mesmos princípios de formatação e, consequentemente, de leitura. Por este motivo, o PDF é entendido como “Uma espécie de produto de papel que nunca nasceu, lançado para os canais *web*, livres e sempre lotados”<sup>249</sup> (Ludovico, 2007: 15). A exploração do *medium* eletrónico é, de facto, condicionada: a interação é inexistente ou limitada às suas formas mais simples; fruto do código binário, permite, no entanto, uma duplicação e distribuição infinitas. Considerando a introdução do PDF nos processos da imprensa como correspondente ao impacto do mp3 na música e como demonstração da preferência da noção de página na edição eletrónica, o International Digital Publishing Forum (ou IDPF), a associação para o comércio e padrões da indústria editorial digital que tem por objetivo o acréscimo da competitividade e da expansão da edição digital, procurou tornar o formato PDF o padrão para *eBooks* (Furtado, 2007: 37). No entanto, embora seja um formato universal comumente aceite para a publicação e leitura de edições digitais, as estruturas comerciais, procurando controlar o acesso aos seus conteúdos, tendem a preferir a utilização dos seus próprios formatos fechados.

A flexibilidade de endereço ou destino que a publicação hoje toma, permitindo que a mesma informação seja direcionada por múltiplas direções (entre circuitos físicos e digitais), é igualmente fundamental no entendimento dos processos de transformação da produção editorial. Desenvolvem-se aplicações web-to-POD que permitem que conteúdos *online* migrem facilmente para o livro impresso, gerando, em potência, uma permutação infinita dos conteúdos por um conjunto de formatos. Proliferam plataformas ou aplicações *Open Publishing* ou *Instant Publishing*; a maioria destas, ainda em formato beta<sup>250</sup>, apresentam-se como plataformas de publicação multiformato e procuram que uma mesma publicação se infiltre por todos os canais ou suportes possíveis – livro impresso, POD, *eReaders*, *tablets* ou telemóveis, livrarias *online*. Como repositórios de conteúdo, estes projetos procuram suportar as editoras, ao remover barreiras de formatação, produção e distribuição: um mesmo documento pode ser revisto e aplicado num conjunto de formatos (PDF, ePubs, html), gerar o mesmo conjunto de metadados (essenciais no ciclo de pós-produção das publicações) e, por fim, ser distribuído em

---

<sup>249</sup> No original: “A sort of never born paper product, thrown off to the always free and crowded web channels.”

<sup>250</sup> Como os sistemas: “Pressbook” (<<http://pressbooks.com/>>), plataforma que permite gerir os processos de produção de livros e que um único ficheiro digital *online* se converta em variados formatos, entre livro impresso, *webbook* (ou livro de leitura *online*), *eBook* e versão para Kindle; “Booktype” (<<http://www.sourcefabric.org/en/booktype>>), *software open source* para a criação de livros colaborativos que permite a mutação dos conteúdos para *web*, *tablets*, *eReaders*, telemóveis e imprensa – os seus criadores chamam a este *software*, “plataforma-agnóstico”. Mesmo a Wikipédia já dispõe de um serviço anexo que permite que sejam impressos livros a partir dos seus conteúdos – o serviço “PediaPress” (<<http://pediapress.com/>>).

múltiplas plataformas. Ao assumir a produção editorial como processo disponível aos princípios das redes sociais, algumas destas propostas ainda permitem que um círculo fechado de colaboradores ou a totalidade dos utilizadores participem no ciclo de produção da publicação (total ou parcialmente).

Sendo essencialmente uma exigência que provém de um “estilo móvel de leitura e escrita” (Ludovico, 2012: 97), têm-se vindo a desenhar estratégias para o desenvolvimento de conteúdos adaptáveis a uma circulação universal. No entanto, estas plataformas de edição transversal exigem pensar a publicação como veículo de “conteúdos sem forma”<sup>251</sup>. Deste modo, a simbiose da cultura do livro impresso com o livro digital é parcial (senão mesmo falaciosa), uma vez que o programa da página como agente de mediação ou equilíbrio dos valores da forma e do conteúdo é, determinantemente, colocada em causa. Com esta decisão, voltamos à antiga dicotomia estruturalistas/designers<sup>252</sup> que presidiu ao aparecimento da internet e da página digital. A otimização do texto para diferentes dispositivos implica inevitavelmente ceder no controlo do *layout* e pensar os conteúdos como entidades abstratas, universais. Uma abordagem desta natureza circunscreve a questão central da economia da edição à circulação e distribuição dos conteúdos. Isto implica homogeneizar a produção editorial, negando que a esta correspondem regras e objetivos distintos consoante o segmento editorial, diferentes ideologias, modelos de negócio ou contextos de produção (os literários podem, na sua grande maioria, dispensar o espaço da página como valor associado ao conteúdo, mas nos contextos editoriais das artes visuais ou do design raramente se prescinde do valor espacial da página). Em última análise, muito embora possamos admitir que o conteúdo seja a base da publicação, sabemos hoje que o contexto e as formas que este toma são o segundo nível de garantia para o futuro das publicações – o seu valor adicionado.

A crescente importância do fragmento em termos epistemológicos e sociais é outro aspecto de particular relevância na economia da edição, dando lugar a novos atributos da publicação, como o “livro estilhaçado” ou *unbound book* (Cramer, 2011c). Shatzkin

---

<sup>251</sup> “Formless Content”, de acordo com a proposta de classificação de Mog (2012).

<sup>252</sup> Os estruturalistas advogavam os sistemas digitais como recapitulações da máxima de Sullivan, neste caso, a “forma segue a informação”, *i.e.*, forma e conteúdo são princípios separados. Pelo contrário, os princípios da reflexividade, que os designers defenderam, lembram que para além da disseminação da informação, os sistemas devem proporcionar uma experiência ao utilizador. Ao considerar os princípios de transparência e reflexo, o designer reforça a diversidade do desenho da experiência e acolhe positivamente a multiplicidade das formas *media*. Essa experiência enforma um processo de “incorporação” do design e reconhece a sua importância nos contextos económicos, históricos, tecnológicos e culturais a partir dos quais funciona (Bolter e Gromala, 2003: 4, 153).

(1999 *apud* Furtado, 2007: 127), radicaliza a argumentação e afirma que hoje não se devem vender livros mas fragmentos, apresentando um conjunto de mais valias:

*Embora o seu uso seja ainda reduzido, existe já a infraestrutura para que um professor ou um responsável empresarial colham um capítulo daqui e um capítulo dali para reunir material susceptível de ser disponibilizado em livros ad hoc, suficientemente resistentes e a um preço aceitável. (...) quando os professores, formadores empresariais, etc., tiverem consciência da possibilidade de agregar conteúdo customizado e mesmo apresentá-lo sob a forma de livro, [estes] vão tornar-se consumidores ubíquos de direitos e permissões, recolhendo material para utilizações que os editores podem nunca ter criado ou imaginado.*

De facto, os utilizadores parecem procurar informações granulares, no momento e formato adequados<sup>253</sup>; a isto corresponde uma crescente ubiquidade dos canais de distribuição (Furtado, 2007: 128) e uma consequente atomização dos conteúdos. Tudo isto se deve ainda a uma crescente procura dos modos de criação e distribuição de conteúdos em rede, à aceitação crescente de informações de fontes não-fidedignas, à consequente mercantilização do conteúdo e à disponibilização de tecnologias para a edição individual ou social (*idem*: 129). Ludovico (2012: 60) sublinha, no entanto, que a implementação do paradigma “Apple/iTunes” (vender músicas em vez de álbuns) parece contrário aos princípios da edição – a agregação e organização consciente de conteúdos. Com esta prática, de álbuns ou livros, frequentemente, apenas subsistem os conteúdos mais populares, aquilo que o autor sublinha como um processo editorial de tendência populista. Se estas opções são ainda consistentes com as tendências de customização e de seleção automática de conteúdos de acordo com o perfil do utilizador (conceito essencial no universo do *marketing online*), devem ser equacionadas quando falamos de produção editorial.

Como contributo teórico para a circunscrição da atualidade da produção editorial, em *Papier machine*, Derrida (2005) procura situar o momento em que nos encontramos, entre papel e máquina. Neste, o autor levanta um conjunto de questões para delas extrairmos as mais significativas: para onde se desloca este fenómeno, para o princípio do processo editorial – a escrita – ou para o fim – o arquivo? e quais as consequências políticas deste movimento, entre um pensamento positivista de acesso universal ao

---

<sup>253</sup> A fragmentação dos conteúdos como princípio editorial não é uma questão nova: antologias, compilações, *readers* (como por exemplo o Reader's Digest, que publicava livros com excertos dos autores que vendia), sebatas, há muito que exploram a possibilidade dos “livros de fragmentos”.



conhecimento e a tirania que obriga a que todo o livro deva ser encontrado e pesquisável?

Na procura de respostas para estas questões, selecionámos três projetos que refletem, por uma complexa rede de relações de forma/modelo/conteúdo, as inquietações latentes na produção editorial contemporânea – ordem estética e política, processos e meios de produção, distribuição, circulação e arquivo. Com eles, procuraremos identificar os modos de aplicação das problemáticas centrais do contexto contemporâneo de produção editorial em projetos de natureza artística e experimental.

O primeiro destes projetos, *Triple Canopy*<sup>254</sup>, é uma revista *online* sediada em Nova Iorque, com extensões em Los Angeles e Berlim, que entende a publicação como plataforma para atividades editoriais e curatoriais. Desde 2008, publicou 17 números e organizou programas públicos em torno das características específicas da internet enquanto fórum público e *medium*. Composta por um conjunto alargado de editores, posiciona a publicação *online* como uma derivação da história da cultura impressa, reconhecendo-lhe competências únicas na construção e gestão de um espaço público, bem como das formas que emergem a partir deste.

Como reflexão posterior, encontrámos em *The binder and the server – Triple Canopy* (2012), livro POD, a crónica das motivações da revista *online*. Sendo a internet o *medium* por defeito da sua geração, os editores da *Triple Canopy* consideram ser uma inevitabilidade aquilo que os leva a publicar e distribuir via WWW: a sustentabilidade financeira assegurada (quando comparamos os gastos com a manutenção de um domínio com aqueles implicados na produção gráfica) e a independência dos apoios publicitários (deste modo, dirigem o tempo que levariam a inquirir ou entusiasmar investidores, à angariação de assinantes). Esta escolha permite ainda que grande parte do tempo de produção de cada edição seja gerido com os colaboradores e não com impressores ou distribuidores.

Perante decisões de natureza pragmática, levantava-se, no entanto, o primeiro dilema: muito embora seja consensual que uma grande parte do nosso tempo seja utilizado a procurar informação enquanto navegamos *online*, quanto desse tempo é efetivamente gasto na leitura profunda de conteúdos<sup>255</sup>? Perante a questão, todos os editores

---

<sup>254</sup> Ver Anexo 1 (A1/328-9).

<sup>255</sup> No primeiro editorial publicado a 17 de março de 2008, “Origin story: an introduction to *Triple Canopy*”, transcrevia-se a questão colocada ao conjunto de editores: “Quais os *sites* que não só visitam regularmente mas realmente lêem?”. A resposta: “Nomeámos alguns blogues, algumas publicações impressas digitalizadas, arquivos e relicários. De seguida, um longo silêncio.”

subscriam que a experiência de leitura depende do substrato material da página, mas seria relevante compreender de que modo esta viagem da publicação impressa para a publicação *online* assinala, de facto, uma grande transformação.

Para tal, assumiram um paradoxo enquanto mote editorial: “abrandar a internet”<sup>256</sup>. Das suas experiências enquanto leitores e de uma crítica ao recorrente modo de leitura na internet, concluíram que em grande parte este é um problema fisiológico – há uma aceleração dos movimentos sacádicos oculares<sup>257</sup> perante o ecrã. A esta circunstância acresce ainda um conjunto de regras de design de interface e de padrões de interação, que levam a que a página na internet revele horror ao vazio e pouca sensibilidade à proporção e harmonia das margens, utilizadas, frequentemente, para a inserção estratégica de material (normalmente animado e de natureza publicitária) no campo da nossa visão periférica (essencial na manutenção da tranquilidade ou apaziguamento do olhar). A leitura, sempre errante de hiperligação em hiperligação, passa a ser mais próxima de uma experiência de *zapping*.

Para cumprir as intenções e desacelerar a internet, os editores de *Triple Canopy* procuraram reproduzir a experiência de leitura dos materiais impressos, integrando, simultaneamente, as competências interativas e multimédia da *web*. A estratégia passou por limitar o ecrã, com uma página dentro da página, e evitar o *scroll* vertical. Pretenderam ainda manter a atenção dirigida a cada artigo, eliminando conteúdos paralelos. Em suma, encontraram, nos valores da página impressa, o modelo para a publicação *online*. Nas palavras de Chamberlain (2012: 13), editor de *Triple Canopy* e autor do texto *The binder and the server*, “Reanimar a defunta metáfora da ‘página’ *web* foi inevitavelmente retardatário mas – esperamos – igualmente radical”<sup>258</sup>. Surge, deste modo, uma primeira conclusão: para que a revista *online* se distinga do fluxo de informação da internet, deve manter um certo grau de idiossincrasia e dificuldade (*idem*: 44).

No entanto, após a implementação desta primeira experiência, e com o auxílio das informações constantes nas estatísticas do *site*, os editores aferiram que os comportamentos dos seus leitores não se revelavam muito distintos dos verificados na leitura de outras páginas *web*. No máximo, cada leitor dedicava dois minutos por artigo, tempo insuficiente para a leitura do mesmo. Também o controlo das páginas variava de

---

(*Triple Canopy*, 2011: 9) No original: “‘Which websites do you not only visit regularly, but actually read?’ We named a few blogs, some digitized print publications, choice archives and reliquaries. Then, a long silence.”

<sup>256</sup> No original: “Slow down the internet”.

<sup>257</sup> Deslocamentos que os olhos realizam a cada segundo para a realização de uma tarefa onde seja necessário controlo ocular; entre estas tarefas, a escrita e a leitura.

<sup>258</sup> No original: “Reanimating the dead metaphor of the web ‘page’, it was undeniably retardataire but – we hoped – radically so.”

*browser* para *browser*, demonstrando ser impossível uma composição rigorosa da mancha e linha de texto. A programação do *site* ambicionava o design ideal, mas debatia-se com a infraestrutura protocolar da internet que privilegia a variação e interpretação. É esta autorregulação quase governamental da *web* que estabelece a tensão entre a permissão da autonomia das páginas e a sua regência estrita por protocolos universais.

Reconhecendo as características do *medium*, o décimo número de *Triple Canopy* diluiu os limites da página; em seu lugar, uma unidade menor, a coluna, passou a ser o princípio organizador; o *layout*, mais flexível e fluido, aproximou-se das exigências protocolares da *web*. Esta reformulação origina a segunda conclusão dos editores: “Para atingir uma maior consistência, prescindimos de um grau no controle”<sup>259</sup> (Chamberlain, 2012: 21).

Para além desta consciência da forma como fator ao serviço de um programa conceptual, este projeto ainda contraria um dos argumentos mais recorrentes sobre as vantagens da publicação eletrónica e testa a possibilidade de gerar uma discussão pública imediata entre autores, editores e leitores. *Triple Canopy* negou, ideologicamente, os comentários como forma ativa de participação ou *feedback* do leitor. Inversamente, optaram por concentrar os esforços na autoria e edição, advogando que o sonho da democracia digital pode levar apenas ao ruído:

*Teremos nós abandonado um fórum de debate animado em nome do controlo editorial? Será a nossa insistência em manter uma forte “função autoral” uma proposta de autoridade, quando uma posição mais progressista poderia ser a de encorajar ao que Foucault chamou “anonimato generalizado”? Tudo isto são boas questões, mas suspeitamos que sejam falaciosas. Baseiam-se na suposição de que a internet tem a capacidade de facilitar um processo verdadeiramente democrático: quantas mais vozes puderem contribuir, mais poderão ser ouvidas, maior a nossa possibilidade de chegar a um consenso razoável, e assim por diante. Para sermos francos, não temos a certeza de que esta seja uma descrição plausível da nossa esfera pública*<sup>260</sup> (Chamberlain, 2012: 41).

---

<sup>259</sup> No original: “In order to achieve greater consistency, we gave up a degree of control.”

<sup>260</sup> No original: “Have we forsaken a forum for lively debate in the name of editorial control? Does our insistence on retaining a strong ‘author function’ amount to a bid for authority, when a more progressive position might be to encourage what Foucault called ‘pervasive anonymity’? All good questions, but, we suspect, flawed ones. They rest on the assumption that the internet has the capacity to facilitate a truly democratic process: the more voices that can contribute, the more that may be heard, the greater our ability to arrive at reasonable consensus, and so on. To put it bluntly, we’re not sure this is a plausible description of our public sphere.”

Para comemorar e simultaneamente financiar a continuação da revista, em 2011 os editores decidem imprimir uma antologia de textos selecionados, a documentação dos seus programas públicos e a correspondência inicial que instigou o projeto, no livro *Invalid format: an anthology of Triple Canopy*. A publicação revela igualmente a preocupação dos mentores com um eventual fim do projeto e com a sua preservação; muito embora as publicações *online* possam permanecer na *web* (se, no mínimo, pagarem o seu alojamento), a falta de manutenção do código perante as constantes atualizações de *browsers*, *eReaders*, *tablets* e outros dispositivos móveis leva estas publicações a uma rápida obsolescência, o primeiro passo para o seu efetivo desaparecimento.

Se *Triple Canopy* sempre existiu tendo por referência, embora distante, a página impressa, *Invalid format* leva a que se abandone a página enquanto metáfora e se entre efetivamente nos seus códigos. Contudo, esta preocupação é conscientemente enquadrada na origem digital do projeto editorial. O design do livro reflete os desafios de representação de uma publicação *online* em papel, procurando modos de tradução e igualmente vestígios dos padrões da página digital, nas convenções da página impressa (por exemplo, o livro utiliza todo o plano vertical de capa, contracapa, lombada e badanas para a inclusão de uma estrutura de conteúdos como um imenso *scroll* horizontal). O livro é estruturado por diferentes *templates* (o editor prefere este termo à utilização da expressão mais comum, grelha tipográfica), compostos de acordo com a natureza dos conteúdos originais (por exemplo, as obras audiovisuais surgem em páginas de orientação horizontal, respeitando a orientação clássica do *medium* original), e é concebido como um sistema de gestão de conteúdos (ou *CMS: Content Management System*).

Considerando o espectro de modelos adotados, de publicação periódica a editora, sublinhámos um programa editorial que privilegia as simbioses conceptuais e processuais entre página impressa e página digital. *Triple Canopy* nega falsas dicotomias e procura ser tão atento ao contendor como aos conteúdos, enquanto reconcilia os aspectos estéticos e políticos desta ação. Demonstra ainda, pela sucessão de projetos (a revista eletrónica *Triple Canopy*, seguida do livro POD, *The binder and the server* e, por fim, o livro *offset, Invalid format*), que a página impressa já é lugar de reflexão e campo de experimentação das condições da página digital, de acordo com o terceiro ciclo de remediação de Bolter e Grusin (2000).

O segundo exemplo, *I read where I am. Exploring new information cultures*<sup>261</sup> (2011), é um projeto conjunto do Graphic Design Museum, do Institute of Network Cultures, da editora Valiz e do atelier de design LUST, e compila 82 reflexões sobre formas futuras de leitura. Texto escrito por múltiplas vozes, à semelhança do que acontece no espaço eletrónico de escrita, reúne a colaboração de designers gráficos, teóricos e críticos dos novos *media* (entre os quais Ellen Lupton, Lev Manovich, Max Bruinsma, Florian Cramer, Alessandro Ludovico, Peter Lunenfeld, Bob Stein, Daniel van der Velden). Ao procurar explorar as questões imanentes às experiências de leitura em suportes impressos e virtuais, a publicação coloca rigorosamente os mesmos conteúdos em duas variantes editoriais: um livro impresso e um *site*<sup>262</sup>. O projeto não estabelece hierarquias entre versão impressa e versão digital – ambos são modelos de representação dos mesmos conteúdos. A página *web* apenas adiciona uma funcionalidade experimental que permite que a leitura dos conteúdos se estabeleça através de duas variantes: texto original e texto editado/alterado pelos leitores/utilizadores. Ao disponibilizar esta função, a página digital exhibe subtilmente uma crítica ao valor abstrato da participação, levando-nos a visualizar o recorrente efeito da edição por leitores ou utilizadores anónimos. O texto “editado” é afinal uma ruína incompreensível do texto original, exibindo camadas de edição sem coordenação ou objetivo último que não seja a destruição de uma leitura compreensiva.

Assim, mais do que respostas, a publicação lança questões (expostas desde logo no editorial mas igualmente nas configurações do livro e do *site*): como lidamos com a compressão das narrativas e com a fluidez do texto? como é que as máquinas de informação geram novas culturas de leitura? de que modos a leitura se transformará numa experiência de mobilidade social?

A publicação é, aqui, espaço laboratorial. Para além de contributos críticos ou reflexivos, os textos compilados e o conjunto de condicionantes associadas – o recurso exclusivo ao texto e a redução da escrita a um máximo de caracteres para uma aproximação à escrita e leitura *online* – são matéria essencial para a experimentação. Sublinhe-se que esta exclusividade do texto como única matéria discursiva é uma inevitabilidade quando se pretende explorar, sem grandes constrangimentos, analogias entre variantes impressas e digitais.

---

<sup>261</sup> Ver Anexo 1 (A1/320-1).

<sup>262</sup> Disponível em <<http://www.ireadwhereiam.com>>.

Neste projeto, livro e *site* partilham um conjunto de códigos que asseguram a equilibrada negociação dos valores da cultura impressa e da cultura digital. O livro manifesta, de imediato, a tentativa de encontrar territórios de confluência através da indexação dos conteúdos para além do convencional índice. Para tal, testa novos modelos, como migrações das lógicas dos motores de busca, possíveis porque otimizados por bases de dados digitais: uma indexação dos primeiros 140 caracteres de cada ensaio, um índice da frequência das palavras na sua distribuição pelo livro, um índice de conceitos relacionados cujas definições provêm da Wikipédia e que, assim, impõe o cruzamento semântico entre a microestrutura deste livro e a macroestrutura da internet. Cada um destes índices torna ainda possível o acesso aleatório aos conteúdos.

O texto utiliza formalmente um esquema de gradientes de preto, partilhado pelas versões impressa e digital. Este é explicado pelos designers como um código de cor comparativo: as palavras exibem um gradiente mais escuro ou mais claro, como resultado de um valor comparado entre frequência e singularidade. Como resultado, mesmo na versão impressa, os textos são visualmente instáveis. A versão digital apresenta um espectro superior de gradientes e as relações entre frequência/singularidade são mais inconstantes, uma vez que são fruto da reconstrução do texto aquando de cada leitura (a leitura seguinte apresentará uma superfície tipográfica distinta).

Para além da declaração de intenções dos editores do projeto, “Read me” (versão digital) ou “About this book” (versão impressa) é o editorial dos designers, que neste projeto adaptaram dispositivos analíticos que desmontam o código da linguagem e revelam as funções dos seus aparatos semânticos. Mas, em vez de métodos literários, utilizaram ferramentas digitais, códigos computacionais, algoritmos e bases de dados para a marcação empírica do conjunto de textos. No modo “edição” da versão digital, a narrativa reconstrói-se a partir das ações de leitura, das suas anotações ou divagações. Ao alinhar código e forma com as teorias críticas da linguagem, os autores praticam aquilo que designam por “antropologia digital”, uma adaptação das teorias da antropologia literária de Wolfgang Iser que observam a relação de um texto literário com a contínua interpretação da cultura.

Por último, o tempo de leitura é um marcador essencial: no livro impresso, todos os artigos são acompanhados do tempo estimado de leitura (uma espécie de metatexto); no *site*, por exemplo, o ensaio de Florian Cramer é acompanhado de uma nota à margem que indica quantos *emails* profissionais recebeu enquanto escrevia o seu texto.

Tanto *I read where I am* como *Bulletins of The Serving Library*<sup>263</sup> são contributos para o entendimento da constante negociação entre página impressa e página digital, que evitam conclusões moralistas sobre dependências ou sobrevalorizações de uma cultura face à outra. Noutras palavras, ambos os projetos não se conformam com a divisão simplista entre impresso e digital. *Bulletins of The Serving Library* radicaliza a crítica e gere a inversão comum dos movimentos de tradução/reconversão editorial – é do ambiente digital que partimos para o objeto impresso.

*The Serving Library*, projeto iniciado por Dexter Sinister e Angie Keefer em 2011, consiste num *website*<sup>264</sup> (arquivo ou biblioteca *online*), numa pequena biblioteca física e num programa editorial – *Bulletins of The Serving Library*.

Todas as intenções do projeto são declaradas no “Article of incorporation”, um editorial que, sem quaisquer alterações de número para número, surge no final de cada boletim impresso, ou no *site*, acedendo através do logótipo (desenho síntese de um livro aberto). Neste, *The Serving Library* é descrito como um arquivo cooperativo que se constrói para e através da publicação.

O processo de edição é cíclico e exposto publicamente. O primeiro nível de navegação da biblioteca ou arquivo *online* apenas exhibe um conjunto de frontispícios compostos por uma imagem e uma legenda onde constam o nome do autor e o título do artigo ou ensaio. Durante um período de seis meses (ciclo de edição e produção de cada boletim impresso, de acordo com a ideologia *just-in-time*) vão sendo carregados novos conteúdos, agregados conceptualmente a temas que nortearão cada edição impressa. O seu acesso é imediato: cada um destes artigos é um boletim em formato PDF que cada leitor, sem necessidade de cadastro, pode descarregar e ler gratuitamente. Decorrido um ciclo editorial, é publicado um livro com o conjunto de boletins disponibilizados previamente. Por fim, completando o ciclo de ressonância, cada nova publicação é adicionada à biblioteca física de Los Angeles. Em suma, a biblioteca *online* congrega os artigos que formarão os *Bulletins of The Serving Library* que, por sua vez, constroem a biblioteca física de *The Serving Library*. Ao emergir da biblioteca digital e terminar na biblioteca física, o projeto opõe-se ao usual movimento de arquivo da produção editorial, onde milhares de bases de dados e publicações provenientes das bibliotecas físicas são informatizadas, digitalizadas e arquivadas em servidores *web*.

---

<sup>263</sup> Ver Anexo 1 (A1/332-8).

<sup>264</sup> Disponível em <<http://www.servinglibrary.org/index.html>>.

A crítica aos modelos tradicionais de produção editorial é de resto o maior motor para o projeto. Nas palavras dos autores, publicar e arquivar sempre existiram em polos opostos no percurso de produção de conhecimento, mas ao explorar as vantagens económicas da rede eletrónica estes processos tendem a aproximar-se:

(...) *The Serving Library diagrama um princípio reversível e circular: é um arquivo que publica e uma editora que arquiva de acordo com um lema tomado de empréstimo aos anais da ciência das bibliotecas: hospitium ad infinitum, ou hospitalidade infinita*<sup>265</sup> (Bailey et al., 2011: 96).

Deste modo, o projeto assenta num pressuposto basilar das alterações exercidas pela cultura digital nos processos de produção editorial: a transformação radical dos modelos de circulação, distribuição e arquivo. Enquanto as editoras de publicações periódicas caminham para modelos fechados ou de acesso controlado a conteúdos, apenas sob subscrição digital ou venda de edições impressas (num caminho inverso à disponibilização livre de conteúdos na *web*, como havíamos assistido durante a última década), os *Bulletins of The Serving Library* estão totalmente disponíveis a partir do *site*, antes da sua congénere impressa. *Bulletins of The Serving Library*, versão impressa, mais não faz que compilar os PDF disponíveis no *site*, com uma tiragem significativa de 1500 exemplares, distribuídos na Europa e EUA. O projeto desafia as previsões recorrentes que advogam que, quando os conteúdos estão disponíveis *online*, raramente o leitor adquire a versão impressa. Com esta ação, os autores questionam, literalmente, os modos de coexistência entre artefacto impresso e digital e demonstram que, oferecendo enquadramento conceptual, o objeto impresso ainda é um valor acrescentado na produção editorial e ocupa um lugar único na economia da edição, particularmente em contextos de produção artística.

*The Serving Library* assenta na gestão de forças tensionais. Também a manutenção ou equilíbrio da relação produção local/distribuição dispersa (através dos canais da internet) é uma equação fundamental para o desenho do programa conceptual e para a validação económica do projeto. Em certa medida, *The Serving Library* é efeito dos valores da arte conceptual na produção artística contemporânea, sistema combinado de produção e receção, onde as práticas e discursos artísticos estão intimamente rela-

---

<sup>265</sup> No original: "In this way *The Serving Library* diagrams a reversible, looping principle: it is an archive that publishes and a publisher that archives according to a motto borrowed from the annals of library science: HOSPITIUM AD INFINITUM, or infinite hospitality."



cionados (Winkel, 2012: 11)<sup>266</sup> – em particular, na opção recorrente dos artistas conceptuais de sujeitarem o seu trabalho a um protocolo, um conjunto de prescrições e regras explícitas, que transportam a obra de objeto a sistema; ou, ainda, nas palavras de Sol LeWitt em “Paragraphs on conceptual art” (1967): “A ideia transforma-se numa máquina que produz a arte”<sup>267</sup>. “Alegorias da sua própria produção” (Jameson, 2002 *apud* Winkel, 2012: 196), estas obras implicam, frequentemente, processos circulares – o conceito obriga a que o design coincida com o objeto desenhado, mas o objeto é igualmente veículo para a transmissão do conceito (Winkel, 2012: 144).

Publicações impressas que comemoram (e arquivam) periódicos *online*, conteúdos congénitos que testam, em simultâneo, a permanência do livro e a fluidez da internet, processos cíclicos entre estruturas digitais e o valor acrescentado do artefacto físico, os exemplos citados desmontam as recorrentes querelas entre produção editorial impressa e produção editorial digital, motivadas em grande medida por fatores da economia global e da tecnologia. Em particular, a produção estética através da edição formaliza e avança para territórios combinados – papel/*pixel* –, demonstrando que o futuro da publicação deverá evitar dialéticas e alicerçar-se, por sua vez, em sistemas de negociação para a criação de ecossistemas editoriais.

---

<sup>266</sup> No livro *During the exhibition the gallery will be closed: contemporary art and the paradoxes of conceptualism*, Winkel (2012) ainda defende uma relação estreita entre arte conceptual e design. Por outras palavras, desde que os artistas começaram a pensar a obra enquanto informação, envolveram-se determinantemente com o espectro de ação do design, ou aquilo a que o autor denomina por “regime da visibilidade”.

<sup>267</sup> No original: “The idea becomes a machine that makes the art.”

## 5.2. Publicação e práticas críticas: territórios de ação para a autonomia do design

Os discursos críticos em design – aqueles que se preocupam mais com a exploração e exposição de questões que com a solução de problemas, e que usam a prática, processos, metodologias, materiais, linguagens e modos de produção do design para comunicar posições que não se confinam a prescrições de clientes, serviços ou comissões (Mazé, 2009: 379, 381) – aplicam-se hoje com maior frequência na publicação impressa que na cultura digital *online*<sup>268</sup>. Para isto contribui o facto de a publicação impressa em design ser um dos modelos de maior vitalidade e expansão no setor editorial, com a consolidação e aparecimento de editoras, público, sistemas de legitimação (conferências, *workshops* e feiras) e de distribuição próprios. No entanto, entre a lealdade à imprensa, identificamos igualmente uma preocupação com a criação de redes para a produção e distribuição destes discursos, muito semelhantes às estruturas horizontais, entre pares, das comunidades da internet.

No capítulo anterior, sublinhámos a importância da escrita como operação que exerce pressões tangenciais à prática do design e que a distancia das questões do serviço ou mediação, ou do design como resolução de problema. Esta escrita, materializada frequentemente na publicação e uma das dimensões da produção contemporânea em design, é frequentemente entendida como ensaio. Neste subcapítulo analisaremos como a produção editorial contemporânea e a subsequente circulação de um corpo de conhecimento e consolidação de comunidades são expressões prementes da autonomia crítica do design (pela teoria e pela prática). Procuraremos traçar as correntes da publicação em design, dos modelos de representação corporativa (o *big book*) à atividade discreta e paralela às práticas comerciais – um outro posicionamento político ou ideológico do design através da edição (o *small book*). Estudaremos as tensões (ou forças cooperantes) entre discurso da contracultura e *media* e o modo como a produção editorial reafirma o design como consistente prática crítica ao “regime de visibilidade” (Winkel, 2012: 17).

---

<sup>268</sup> Muito embora reconheçamos as diferenças entre discurso crítico (enquanto tipologia discursiva, frequentemente com aplicação projetual) e crítica do design (enquanto disciplina), para esta argumentação também contribuiu a diminuição expressiva de blogues de crítica do design (ou pelo menos, de blogues com uma atualização ativa e recorrente de conteúdos). A este respeito ler MOURA, Mário (2013), “A crítica de design enquanto moda: 2002-2009” in *Design, crise e depois*, Lisboa: FBAUL.

A história da relação dos movimentos da contracultura com os processos tecnológicos é feita de entusiasmos e hesitações, entre a primeira linha de adoção dos “seus” novos *media*, a uma recusa declarada da sua utilização. Para além das questões pragmáticas ou de natureza funcional, subsiste quase sempre um programa ideológico. Como exemplo, Enzensberger (1970: 264) relata-nos como durante o Maio de 68 a reversão para formas arcaicas de produção correspondia a um programa ideológico:

*Em vez de promover a agitação dos trabalhadores com processos modernos offset, os alunos imprimiam os seus cartazes nas prensas manuais da École des Beaux Arts. Os slogans políticos eram pintados à mão; os stencils tornaram possível a produção em massa, mas teriam ofendido a imaginação criativa dos autores. (...) Não foram as sedes de rádio que foram apreendidas pelos rebeldes, mas o Teatro Odéon, rico em tradição*<sup>269</sup>.

O autor sublinha uma tendência para os movimentos de contracultura preferirem os *media* tradicionais em vez de explorarem as possibilidades técnicas e estéticas dos novos *media* (como ocorreu durante as vanguardas artísticas de início do século XX), optando por um programa político declarado que impeça que as formulações de vanguarda sejam vítimas dos valores comerciais.

Nem todas as vozes reconhecem afastamento entre produção de vanguarda e novos *media*. Para Ludovico (2012: 31), a história da publicação alternativa reflete a evolução da imprensa e, mais recentemente, da cultura digital. Os artistas de vanguarda, no início do século XX, foram responsáveis por um elevado empenho experimental na tipografia. As suas publicações refletem as potencialidades e limites técnicos do *medium* a par das transformações da sua época. As revoluções tecnológicas foram rapidamente apropriadas. Por exemplo, a mimeografia ou duplicador serigráfico foi responsável pela expansão da edição *underground*; desde a década de 30, torna-se a tecnologia preferencial para a difusão de manifestos e outros discursos da esquerda radical e dos sindicatos (tradição que ainda hoje persiste); nos anos imediatamente antes e depois da II Guerra Mundial, revela-se o *medium* ideal para o desenvolvimento da imprensa clandestina: é utilizado para a cópia, partilha e distribuição de literatura dissidente ou de conteúdos suprimidos pelo governo da antiga USSR, fenómeno vulgarmente conhecido por *Samizdat*. A fotocópia foi a tecnologia que, no seguimento do mimeógrafo, mais

---

<sup>269</sup> Na versão consultada: “Instead of carrying out agitation among the workers with a modern offset press, the students printed their posters on the hand presses of the École des Beaux Arts. The political slogans were hand-painted; stencils would certainly have made it possible to produce them *en masse*, but it would have offended the creative imagination of the authors. (...) It was not the radio headquarters that were seized by the rebels, but the Odéon Theatre, steeped in tradition.”

contribuiu para o desenvolvimento de uma imprensa *underground*, desde fanzines *punk*, *mail art* e publicações por *assemblage*<sup>270</sup>. Barata e acessível, a tecnologia encorajava uma atitude *do-it-yourself*. Mais tarde, no pleno da revolução digital e do arranque da World Wide Web, John Markoff (1995 *apud* Ludovico, 2012: 49) escreve no New York Times: “Qualquer pessoa com um *modem* é, em potência, um panfletista mundial”<sup>271</sup>. De facto, durante a primeira década do século XXI, a maior parte das *zines* migra do formato impresso para as plataformas digitais da *web*. A este fenómeno segue-se a explosão da blogosfera e da autopublicação digital.

No entanto, o final da primeira década do século XXI pauta-se por um retorno da produção editorial alternativa às qualidades tácteis da imprensa:

*(...) assistimos a um boom de zines, livros de artista e livrarias de arte, bastante comparável ao boom contemporâneo das comunidades da internet. Seria errado descartar esse desenvolvimento como apenas mais uma tendência “retro”*<sup>272</sup> (Cramer, 2012: 162).

Mais do que um retorno saudosista ao passado, a vitalidade da produção independente, como reação da página impressa à cultura digital, aproxima-se igualmente dos valores da vanguarda. Seguimos a conceção de vanguarda expressa por E. M. de Melo e Castro (1980), em *As vanguardas na poesia portuguesa do século vinte*, entendendo-a como um conceito operacional, “aferidor do dinamismo interno de uma prática produtora de sentido(s)” (*idem*: 11), como uma provocação às “coordenadas atuais que limitam a nossa prática” (*idem*). Como “futurologia crítica” (*idem*: 13), a vanguarda problematiza presente e passado, em movimento acelerado. Com uma necessidade urgente de teoria, a partir dos anos 60, o conceito de vanguarda transforma-se “num motor autorreflexivo sobre a produção de arte ou de anti-arte, de cultura ou de contracultura” (*idem*: 16).

Embora parta de muitos destes princípios, o momento que hoje parecemos viver na publicação independente procura regressar à vanguarda e não repeti-la (Hutchinson, 2010: 59). Entre mimetismos forçados que aproveitam a sua estética tipificadora, retirando-lhe programa ideológico ou político, onde encontramos, hoje, essa atualização da vanguarda?

---

<sup>270</sup> Onde o editor convidava um conjunto de indivíduos a contribuírem com conteúdos multiplicados por um certo número de cópias.

<sup>271</sup> No original: “Anyone with a modem is potentially a global pamphleteer.”

<sup>272</sup> No original: “In reality, we are seeing a boom in zines, artists’ books and artists’ bookshops, quite comparable to the contemporary boom in internet communities. And it would be wrong to dismiss this development as merely another ‘retro’ trend.”

Para responder a esta questão, circunscreveremos os modos como um nicho de produção editorial em design revela a urgência pela criação de um discurso crítico, de um pensamento e modo de fazer particular, liberto das convenções, circuitos e estruturas institucionais da crítica e da investigação académica. Alguns dos seus requisitos assemelham-se a muitos dos exemplos históricos expostos: desafiar os limites do *medium* prevalecente, formular os princípios de uma nova estética e gerar conteúdos relevantes para uma noção de atualidade apoiada num reconhecimento dos valores da história ou do passado.

A tecnologia digital permitiu que a produção editorial em design se concentrasse na interrogação dos limites da matéria e dos *media*, questões essenciais da disciplina. Ao contrário do previsto, a WWW ajudou a estabilizar o livro enquanto formato. Quando a *web* apareceu, muitos autores e editores das chamadas *small press* identificaram imediatamente as suas potencialidades e transferiram os seus esforços para os domínios da *internet art*. Contudo, a produção editorial alternativa parece voltar à imprensa e, neste gesto, traça por vezes uma crítica à internet como *media* social mercantilizado.

Tendo tudo isto em consideração, porquê a expansão da produção editorial impressa em pleno desenvolvimento das capacidades da internet? Como entender a publicação impressa, com todos os seus procedimentos protocolares, perante a esperança de conhecimento livre potencializado pela *web*? Diante de uma crescente atomização e desmaterialização dos conteúdos, porquê este retorno à produção editorial que procura dar sentido ao que é o livro?

Vimos que, se a página impressa foi contaminada pela necessidade de atualização em “tempo real”, também sentimos uma carência por um suporte confiável, que permita uma estabilidade tranquilizadora, que não esteja condicionado pela existência de ondas tcp/ip ou elétricas, e que se distancie de um quotidiano marcado por *laptops* instáveis (Ludovico, 2007: 12). Como vimos no subcapítulo anterior, entre retorno e crítica, a edição contemporânea centra-se no desenvolvimento de princípios híbridos entre cultura impressa e digital. Também a passagem dos discursos pessoais, autopublicados – as “escritas contemporâneas efêmeras, proliferantes e intermináveis” (Furtado, 2007: 152) que povoam a internet –, para os suportes físicos da publicação própria parece hoje corresponder a uma tentativa de legitimação. Parte-se do princípio de que ao assumir a materialidade do objeto (ao seu peso corresponde também uma certa complexificação dos processos editoriais e dos encargos na comunicação, distribuição e armazenamento)

o discurso ganha validade. A devoção pelos valores materiais do objeto e pelas suas variações ilimitadas, a vontade de retorno a uma produção manual ou independente, o desgaste de um ciclo quotidiano de tarefas dependente dos meios digitais, a procura de alternativas coerentes de leitura para além dos princípios desviantes da navegação, a consolidação de um discurso próprio, as intenções experimentais são os motivos que poderão dar resposta a algumas das questões anteriores.

Sublinhamos, para já, a urgência deste retorno ao prazer da produção manual, que recapitula, já não sob a hegemonia da industrialização mas da digitalização, a filosofia de William Morris (1901):

*Somos então movidos por fim a esta conclusão: que o prazer e interesse no trabalho em si são necessários para a produção de uma obra de arte mesmo que humilde; que este prazer e interesse só pode estar presente quando o trabalhador é livre no seu trabalho, ou seja, está consciente de produzir de acordo com as necessidades de um homem saudável; que o atual sistema de produção industrial não permite a existência de tais trabalhadores livres (...)*<sup>273</sup>.

Como crítica à expansão por vezes desregulada de conteúdos e discursos da era pós-digital, as editoras independentes colocam-se, em parte, perante a tradição oficial do livro ou dos editores literários independentes que emergem no final do século XIX. Para estes, não interessava apenas o sucesso financeiro das suas editoras, mas a promoção e divulgação de autores e de um certo estado literário. Publicar por motivação própria implica, igualmente, pôr em causa papéis determinados (ou deterministas) entre trabalho intelectual e manual, autoral e administrativo. Ao entender o prazer da produção como extensão orgânica dos processos intelectuais e a acessibilidade dos meios como forças motrizes para a criação, a recente produção editorial independente assume a importância da matéria como experiência, forma, mensagem e linguagem. Tal como no movimento *Arts&Crafts*, não é difícil constatar que a expressão gráfica destas produções é contaminada pelos meios de produção – o estilo *fanzine* da fotocópia ou as novas publicações em processos mimeográficos parecem filiar-se numa mesma genealogia linguística, linhagem subliminar entre produções e autores distintos.

Em suma, a publicação liderada por artistas e designers é veículo de expressão artística e modelo central de produção cultural, ou seja, fundamental modo de dis-

---

<sup>273</sup> No original: “We are driven at last, then, to this conclusion: that pleasure and interest in the work itself are necessary to the production of a work of art however humble; that this pleasure and interest can only be present when the workman is free in his work, *i.e.*, is conscious of producing a piece of goods suitable to his own needs as a healthy man; that the present system of industrial production does not allow of the existence of such free workmen (...)”.

tribuição da produção contemporânea. A edição independente encontra-se no epicentro desta produção, ao mesmo tempo que questiona a estrutura das editoras, os circuitos de circulação e distribuição, os seus modos de legitimação.

Wenzel (2011) compara o editor independente com a figura do “empreendedor biopolítico”, proposta por Negri (1997)<sup>274</sup> – a figura contracultura do homem de negócios capitalista. Capaz de articular e organizar a totalidade das condições de produção de um contexto social, é um empreendedor ontológico, que assegura a construção de um sistema produtivo. Publicar é, deste modo, gesto que acolhe o político, o artístico e, em alguns casos, os procura desafiar.

Também Muller e Ludovico (2008: 6) definem a publicação contemporânea independente como um território de prática artística (“a arte de publicar”), uma plataforma pública que se envolve com os seus leitores de modo específico (que “publica o público”) e um contraponto às estruturas hegemónicas da informação (“publicação hacktivista”). A este cenário subsiste um fim comum: o exame das condições e táticas para a distribuição do conhecimento.

Neste objetivo, transversal e de pendor universalista, intervém uma produção que preza a economia de pequena escala. A isto não é imune a reflexão sobre o estado atual da economia e as consequências na produção cultural. Assistimos a uma crise (ou, no mínimo, à estagnação) da macroescala económica da edição e, simultaneamente, à expansão das economias paralelas, de pequena escala (autoedição, edição de autor, edição própria, independente, experimental, marginal ou à margem, *underground*, alternativa, *self-publishing*, *small press*, *do it yourself*). Estas reconhecem o valor de uma economia de meios e consolidam outros sistemas de valor; estas condições revelam-se particularmente adequadas aos tempos de austeridade. Ao seguir o desejo de “tornar-se menor”, proposta de Deleuze e “estratégia para transformar as principais tecnologias em máquinas menores, apropriar os *media*, ferramentas e discursos para a proliferação e articulação da heterogeneidade”<sup>275</sup> (Broeckmann, 2006: 9), a proposição da pequena escala implica considerarmos as outras escalas de produção artística.

Para esta análise centrámo-nos em *Survivance des lucioles (Sobrevivência dos piri-lampôs)*, texto crítico de Didi-Huberman (2009) sobre a energia produtiva proveniente das unidades de produção alternativa *versus* as grandes forças das indústrias criativas.

<sup>274</sup> A respeito da proposta de Antonio Negri, “empreendedor biopolítico”, ler “Back to the future” em <<http://www.generation-online.org/p/fpnegri19.htm>>.

<sup>275</sup> Na versão consultada: “Becoming minor is a strategy of turning major technologies into minor machines, of appropriating media, tools and discourses for the proliferation and articulation of heterogeneity.”

Neste, o autor descreve os lugares de exceção desta produção que aprendeu a utilizar a economia contra a própria economia, a partir da metáfora e natureza dos pirilampos<sup>276</sup>. Estas são algumas das analogias propostas: ser capaz de escapar às grandes turbulências, ter liberdade de movimentos, ser errante, nômada ou ter um forte coeficiente de desterritorialização; ser resultado das circunstâncias da atualidade, mas, em contraponto, procurar contradizer as circunstâncias e enveredar por um certo alheamento (calculado) às condições do seu tempo; situar-se perante o improvável do que se espera do seu tempo, da sua economia; ser fugaz, discreto, marginal, intersticial, intermitente, um “estado de exceção” à “feroz luz do poder”; preferir uma parte da realidade, ao entendimento do todo; prezar o valor do coletivo, procurar semelhantes ou cúmplices, numa comunidade dispersa, diversa, anacrônica e atópica; desaparecer quando colocado diante dos “grandes refletores”, o que explica, prosseguindo a metáfora, porque se extinguem as manifestações contracorrente quando assimiladas pelas tendências do seu tempo.

Estas pequenas escalas de produção têm uma atração pelos momentos de transição – no contexto da nossa investigação, colocam-se entre cultura impressa e cultura digital. Se os valores da atualidade parecem negar a intensidade da experiência, as produções marginais procuram valores empíricos e um fazer ancestral – como vimos, os protagonistas da publicação própria envolvem-se com todos os gestos da produção editorial, procurando, muitas vezes, modos de produção manual ou tradicional. Como resultado, têm a capacidade de fazer aparecer o desejo como valor indestrutível por excelência (Didi-Huberman, 2009: 119) – daqui podemos entender a recapitalização atual do valor do livro. São, em suma, momentos de exceção que resistem a uma linha de evolução dos processos ou circunstâncias – fenômenos como a publicação própria ou *self-publishing* advogam o retorno a um fazer, à materialidade da imprensa quando temos à disposição um conjunto de mecanismos de edição otimizados pela cultura digital.

Nestes “agentes das sobrevivências” reconhece-se uma impaciência perante o presente ligada a uma infinita paciência com o passado. A partir dos extremos ou excessos aparentes da evolução, das suas oposições, procuram retirar um sentido, uma coexistência (*idem*: 84) construída a partir da colisão de um presente ativo com o seu passado remanescente (*idem*: 47). Como vimos, a publicação contemporânea recorre, fre-

---

<sup>276</sup> Metáfora que, segundo Didi-Huberman, já remonta a Dante na sua *Divina comédia* ou ao texto de Pasolini, “L’ articolo dele luciole” (“O artigo dos pirilampos”).



quentemente, a um entendimento do passado da edição (dos seus mecanismos criativos aos funcionais, mecânicos ou tecnológicos), às condições antropológicas de resistência (reconhecível, por exemplo, no resgate dos processos mimeográficos), mas em simultâneo, procura confrontar esse reconhecimento com as lógicas do presente (remistura, autoria coletiva, novas lógicas de distribuição, etc.). Há ainda o reconhecimento do declive não como fase final de um processo, mas como momento de harmonia que supõe a persistência das coisas que caem (Didi-Huberman, 2009: 94), precisamente o que parece hoje acontecer com a revitalização da imprensa – o *medium* resistente (o último a ser tomado pelo bastião do digital) e da resistência (na sua aceção histórica).

Estas aproximações levam-nos a entender os modos de sobrevivência de um pensamento contracultura, aquele que resgata as diferenças face ao seu tempo. Didi-Huberman (2009: 120) diz-nos que “Não vivemos num mundo, mas pelo menos em dois mundos. O primeiro está inundado de luz, o segundo cercado por refletores”<sup>277</sup>. De facto, a tendência metaprojetual da maioria destes projetos reflete, através de um ponto de vista crítico, os sinais do seu mundo. Com tendência para “organizar o pessimismo” (Benjamin, 1929 *apud* Didi-Huberman, 2009: 99), entre ação e pensamento, estes projetos constroem imagens para “protestar contra a glória do reino e os seus feixes sólidos de luz”<sup>278</sup> (Didi-Huberman, 2009: 124). Neste sentido, o autor (*idem*: 17) afirma que estamos perante uma posição política, mas a partir de um posicionamento distinto: através da estética, procura-se retirar da política todo o seu discurso político aparatoso<sup>279</sup>.

Se “conceder uma atenção exclusiva ao horizonte é mostrar-se incapaz de olhar a menor imagem”<sup>280</sup> (*idem*: 89), o espectro de produção independente prefere o *close-up* à *big-picture*. No caso da edição em design, a produção desloca-se do *big book*<sup>281</sup> para o *small book*. Do ponto de vista material, e em oposição à corpulência do *big book*, os *small books* utilizam a contenção de meios como declaração ideológica e aproximam-se

---

<sup>277</sup> Na versão consultada: “No vivimos en un mundo, sino entre dos mundos al menos. El primero está inundado de luz, el segundo surcado de resplandores.”

<sup>278</sup> Na versão consultada: “Imágenes, pues, para organizar nuestro pesimismo. Imágenes para protestar contra la gloria del reino y sus haces de dura luz.”

<sup>279</sup> Como exemplo desta posição da estética perante a política, no filme *British sounds* de 1970, Godard diz-nos em *voz-off*: “Muitas vezes, a luta de classes é a luta de uma imagem contra outra imagem, de um som contra outro som.” Na versão consultada: “Sometimes, the class struggle is the struggle of one image against another image and one sound against another sound.”

<sup>280</sup> No original: “Conceder una atención exclusiva al horizonte es volverse incapaz de mirar la menor imagen.”

<sup>281</sup> Para um desenvolvimento deste conceito, consultar a tese de doutoramento *O big book – uma arqueologia do autor no design gráfico*, de Mário Moura (2010).

da história e desenvolvimento da *small press*<sup>282</sup>. Mas mais do que sublinhar uma distinção por via do aparato, em grande medida, os *big book* são narrativas de representação do arquivo de projetos, *i.e.*, são a extensão da identidade corporativa de um designer ou estúdio de design.

Hoje, muitas das publicações editadas, escritas, desenhadas e produzidas pelos designers não têm como ponto de partida o conjunto de projetos comissionados; pelo contrário, deslocam a narrativa de qualquer relação designer/cliente e são pontos de fuga à sua realidade profissional. Os discursos são próprios (podemos até dizer desviantes) e tendem a não cumprir qualquer agenda corporativa.

Se estas distinções ideológicas ou narrativas ganham forma no corpo da publicação, por outro lado, podemos argumentar a existência de uma linha genealógica entre estes modelos, na medida em que os *big books* exprimem, igualmente, uma diluição dos limites tradicionais do design, ao colocarem o seu discurso perante os paradigmas da autoria. A aproximação à produção do livro também é análoga: “o designer não só controla a forma do objeto como, de um modo mais ou menos direto, o seu conteúdo, demonstrando este domínio em termos gráficos, fazendo sentir a sua presença sobre partes do livro habitualmente neutras, atravessando transversalmente as suas hierarquias” (Moura, 2010: 305). Também a relação com as audiências aproxima o *big* e o *small book*: “são feitos para um público crescente de designers e de gente interessada em design. Sustentam uma identidade distinta para o design, que responde a novas necessidades sociais e a novos mercados” (*idem*: 305-6). O discurso crítico constrói-se pelo desenho de enunciados autopropostos, com relações de proximidade com outros contextos, como a literatura, as artes visuais, o cinema, a fotografia. No livro, estes discursos revelam-se, fundamentalmente, a partir de estratégias gráficas e modos de organização editorial, contribuições para a consolidação de um discurso autoral na disciplina do design (*idem*: 201).

Em certo sentido, a produção editorial contemporânea em design segue o percurso da sua congénere na arquitetura, onde a publicação foi entendida como instrumento de modernização, produção e circulação dos discursos e práticas críticas da disciplina (Steele, 2011: 28). Em movimentos compatíveis ou tangenciais, as práticas mais

---

<sup>282</sup> Por definição, enquadram-se na categoria *small press* as estruturas editoriais que publiquem um número reduzido de títulos por ano ou cujas vendas anuais sejam igualmente reduzidas; ou as editoras independentes, *i.e.*, que não pertencem a instituições ou grandes corporações editoriais. No entender de Henri Chopin, é a *small press* que melhor resiste à voracidade da história e das mecânicas editoriais: “Aquilo a que se chama *small press* é, na realidade, muito frequentemente a grande impressão. Futurismo, Dadaísmo e outros eram *small*. Do século na sua primeira metade são estas tiragens que restam. E o resto... pfff...” (Henri Chopin, declaração para o catálogo “Text-Sound-Image, Small Press Festival”, 1976).

comuns na produção editorial em arquitetura primeiro transformavam o projeto em material editável, para mais tarde utilizarem a edição como território de projeto.

Em suma, a produção editorial contemporânea em design contribui em grande medida para a consolidação da autonomia discursiva da disciplina. Esta tipologia de publicação é como a “guarda-avançada” do design – lugar para o manifesto, típica extensão das declarações de intenções das práticas de vanguarda. Ao apropriar-se dos circuitos regulares de distribuição, disponibiliza o discurso à discussão. Como território de ação preferencial, a página e o livro sempre foram espaços para a experimentação em design. Por este motivo, é no design que a produção de publicações, hoje, mais se intensifica. Entre arte e técnica, vanguarda e valores comerciais, o design gere agora a sua posição híbrida como vantagem perante outras práticas criativas.

Mas, perante a diluição ou fusão frequente das figuras do autor, editor, designer e, eventualmente, da estrutura da editora, como é que este género de publicação se distancia de uma mera posição pessoal e almeja à construção de uma prática ou discurso críticos, legítimos no âmbito da disciplina? Noutras palavras, como é que estas publicações ambicionam contribuir para a autonomia crítica do design?

O percurso de autonomia crítica da disciplina desenvolveu-se durante as últimas décadas. Encontramos uma síntese da sua narrativa no texto “Towards critical autonomy, or can graphic design save itself?”, de Andrew Blauvelt (2003)<sup>283</sup>, que relata a posição acrítica do design gráfico no início do século XXI, momento de transfiguração de uma geração sediada nos princípios do desconstrutivismo perante a implementação de sistemas e interfaces digitais. A expansão do design gráfico para além das suas raízes na imprensa é, no entender do autor (2003: 38-9), um dos sintomas desta crise, como se uma certa desorientação ou deslumbramento dos processos de design perante a novidade da cultura digital e a rápida emergência de um conjunto de subdisciplinas<sup>284</sup> tivessem toldado a sua ambição em constituir um corpo crítico e autónomo coerente. Provavelmente porque o design reconheceu um conjunto de limites na sua ação na cultura digital, será no entanto interessante reconhecer que, desde os finais da década passada (à data da escrita do ensaio de Blauvelt), os discursos críticos reorientaram-se para as matérias impressas e ganharam, de novo, expressão. A experimentação, hoje, é con-

---

<sup>283</sup> Texto originalmente publicado na revista *Emigre*, número 64 – “Rant”. Através dos artigos publicados, Rudy Vanderlans convida uma série de designers, professores e críticos a desafiar outros designers para o desenvolvimento de uma atitude crítica.

<sup>284</sup> Como o *web design*, o design de interação ou de *interface*.

textual, *i.e.*, profundamente enraizada na continuidade de uma linguagem histórica do design, nos seus modelos pedagógicos e testando as possibilidades da sua prática (Blauvelt 2003: 40) para a constituição de uma comunidade própria.

A imprensa parece ser, nesse contexto, o *medium* mais fiável para a constituição de “comunidades de prática” e “comunidades de interesse”<sup>285</sup>, mesmo depois do *boom* da *Web 2.0*. Publicar como ação pública pressupõe a receção dos seus objetos ou gestos por comunidades de leitores e autores. Esta afirmação segue um percurso histórico: “Publicamos para encontrar camaradas!”<sup>286</sup>, disse-nos André Breton (*apud* Ludovico, 2012: 31). De facto, um dos objetivos da produção editorial própria passa pela promoção e difusão de ideias entre cúmplices, a circulação de ideias políticas dissidentes ou no contexto específico das artes, de conteúdos de vanguarda. Hoje, os mesmos fins exprimem-se pelo reconhecimento da própria mecânica de produção: “A definição da atividade artística ocorre, em primeiro lugar, no campo da distribuição”<sup>287</sup> (Broodthaers, 1968 *apud* Price, 2002: 4). Também Foucault (1983) já havia identificado os ciclos de circulação como estruturas basilares de legitimação de uma cultura própria. O autor advogava a avaliação dos discursos não apenas por valores expressivos ou transformações formais, mas nas “modalidades da sua existência”: modos de circulação, valorização, atribuição e apropriação dos discursos.

Os modos da publicação expandem-se – conferências, *performances*, exposições, tudo parece hoje concorrer para a consolidação do gesto de publicar. Mais importante que o modelo, subsiste um sentido de comunidade que impede que a produção própria se esgote no seu (por vezes único) produtor. No entanto, sabemos que a maioria das publicações artísticas ou em design são “consumidas” pelos próprios artistas, constituindo um dos principais sistemas de valor ou legitimação no interior deste contexto; se a única preocupação da publicação reside na construção de uma rede ou circuito de comunicação entre pares, podemos correr o risco de criar um sistema autofágico. Em

---

<sup>285</sup> Fischer e Ostwald (2003) identificam dois tipos de comunidades em design: “comunidades de prática” e “comunidades de interesse”. Cada uma destas tipologias tem diferentes abordagens de construção e criação de conhecimento e de partilha do design em colaboração. As “comunidades de prática” revelam a necessidade de manutenção dos recursos de conhecimento e consistem num agrupamento específico de praticantes que trabalham em comunidade num domínio semelhante, sendo particularmente relevantes em contextos de aprendizagem ou educação. Como contracampo, as “comunidades de interesse” são definidas por preocupações coletivas de resolução de um problema particular e colocam elementos de diferentes práticas e contextos a promover interações construtivas entre os vários sistemas de conhecimento; suportam sociedades partilhadas que cooperam através da complexidade, das contradições e ambições de cada um destes contextos; obrigam a uma participação informada, que não passe pela simples entrega de informação pré-digerida por determinados indivíduos, mas por uma partilha de recursos que potencie o debate social.

<sup>286</sup> Na versão consultada: “One publishes to find comrades!”

<sup>287</sup> Na versão consultada: “The definition of artistic activity occurs, first of all, in the field of distribution.”

contraponto, a identificação de um circuito consolidado, quase em exclusivo, entre pares, também é sinal de autonomia crítica da disciplina.

Os sentidos de comunidade na produção editorial não se circunscrevem facilmente aos modelos tradicionais. Em “Ghosted publics – the ‘unacknowledged collective’ in the contemporary transformation of the circulation of ideas”, Murphie (2008) circunscreve os aspectos processuais da publicação contemporânea na sua relação com redes sociais ou o estabelecimento de uma associação global de ideias e processos. O texto apresenta um conjunto de princípios para uma especulação pan-ótica da natureza da publicação e dos seus novos modelos (nomeadamente os modelos académicos e os seus paradigmas arcaicos) e, com isto, advoga uma aproximação à publicação como lugar de ressonância. O autor considera a publicação processo fundamental para o entendimento da noção de “coletivo não-formalizado”<sup>288</sup> (ou um coletivo que trabalha para um mesmo fim, mas que não se reconhece), conceito central na transformação dos modelos de circulação das ideias. A identificação dos seus membros é parcial, pode ser anónima ou não exigir presença direta; estes podem integrar a comunidade sem que se conheçam ou sem que tenham consciência de que fazem parte de uma comunidade. Este coletivo, sempre em processo de constituição, é primeiramente atingido pela revolução do digital e em contra reação atinge, posteriormente, os processos de edição em rede.

No entanto, se atentarmos no fenómeno do *self-publishing*, verificamos que há uma proliferação de feiras especializadas, festivais, conferências, ensaios críticos e antologias, e um interesse institucional crescente em abraçar o fenómeno, o que contribui para a formação de um coletivo coeso, entre escalas locais e globais. Enquanto comunidade, os seus membros habitam e partilham os processos técnicos da publicação. Ao adotar processos reflexivos, é a publicação que regista os gestos e movimentos deste coletivo que tanto envolve produtores como leitores (que por sua vez, nestes circuitos, também são, em grande medida, produtores), num ciclo fechado de ressonância. Como nos diz Bourriaud (2005: 40), “O produtor é apenas aquele que transmite para o próximo produtor, e cada artista a partir de agora evolui numa rede de formas contínuas que se conjugam ininterruptamente”<sup>289</sup>.

Vimos como o fenómeno da publicação contemporânea em design pode então ser resultado de uma revisitação da política de autor (nos anos 90), que exprime uma ten-

---

<sup>288</sup> O termo original proposto por Murphie é “unacknowledged collective”.

<sup>289</sup> Na versão consultada: “The producer is only a transmitter for the following producer, and each artist from now on evolves in a network of contiguous forms that dovetail endlessly.”

dência para um discurso crítico autónomo na disciplina e um efeito inesperado: quando nos preparávamos para a crescente transformação da cultura do design através da cultura digital, o livro impresso surge como o fenómeno mais expressivo de aplicação do discurso crítico, próprio ou experimental em design.

No entanto, a preferência por suportes impressos não obriga a que este fenómeno seja imune aos desenvolvimentos digitais. Pelo contrário, esta produção assimila a cultura da rede através de uma posição híbrida entre autor, editor e leitor (com uma proliferação de publicações *found footage* ou de coletâneas). Como reação às lógicas da pesquisa e dos motores de busca, a edição é entendida como operação de seleção e legitimação da produção de conteúdos. Por um lado, acompanha o valor do autor, por outro, revê-se na autoria coletiva e nas novas instâncias da propriedade intelectual (“creative commons”, entre outros).

Por estes motivos, subsiste na produção editorial contemporânea uma atitude intermédia – os editores independentes usarão o que julgarem necessário para manter os seus projetos vivos, ou seja, qualquer combinação de *media* que lhes pareça adequada (Ludovico, 2012: 50). Isto quer dizer que a publicação contemporânea em design contraria o movimento de aproximação à cultura digital quando dá preferência ao artefacto material, mas apropria-se, em simultâneo, das vantagens da rede para a consolidação de uma comunidade de produtores e leitores e na adoção dos seus modos de produção e circulação. Esta relação vital é fundamental às propostas e subsistência das editoras independentes e de núcleos de produção ancorados em microeconomias.

Vimos como estas produções se consolidam através de comunidades e de uma aprendizagem, experimentação e trocas constantes. Ligadas por blogues e redes sociais, as comunidades formadas em torno desta produção são a vanguarda da nova cultura da imprensa pós-digital, uma cultura onde a falsa dicotomia da imprensa *versus* o electrónico é suspensa (Cramer, 2012: 163). A produção editorial contemporânea reconhece ser essencial a manutenção de redes que permitam participação local e remota, entre ações digitais e gestos físicos. A rede ainda é motor de uma “economia da atenção”, estratégia essencial na comunicação e reconhecimento dos autores e projetos.

A internet não é apenas infraestrutura – os seus pressupostos culturais também fornecem ou motivam muitas das técnicas recorrentes na edição contemporânea em design que, por sua vez, são igualmente reconhecíveis na produção artística atual. A “arena electrónica” (Ascott, 1984) transforma-se num espaço privilegiado para o trabalho

criativo em design, onde ideias e imagens colidem, emitem novas combinações, criam regimes de influência, num estado de contínua transformação. Este é aliás o princípio de investigação de *Postproduction*, onde Bourriaud (2005) analisa uma série de modos de produção artísticos ou criativos no contexto contemporâneo, como consequência das teorias da estética relacional (1998).

De facto, parece hoje difícil separar os modos de produção da construção estética, e aferir o que se encontra no domínio da causa ou do efeito. A análise começa por definir pós-produção como termo técnico do vocabulário audiovisual que se refere a um conjunto de processos aplicados ao material gravado: montagem e inclusão de outras fontes visuais ou sonoras, legendagem, *voz-off* e outros efeitos especiais (Bourriaud, 2005: 11). No entanto, o estudo parte desta aceção técnica e circunscrição disciplinar do termo, para o deslocar para o epicentro das práticas artísticas contemporâneas. Hoje, os artistas recorrem frequentemente a objetos preexistentes para a construção das suas próprias obras; interpretam, reproduzem, voltam a expor ou utilizar trabalhos produzidos por outros. Nesta tendência, torna-se ainda recorrente: reprogramar obras preexistentes, habitar estilos e formas históricas, reutilizar imagens e a cultura visual da sociedade como um catálogo de formas. Esta “arte pós-produção” parece corresponder “ao caos prolífero da idade da informação” (*idem*) e é um efeito de transformação de um espaço mental criativo potenciado pela internet. Uma vez que o material que manipulam já não é primário, estas práticas contribuem, ainda, para a diluição das tradicionais distinções entre produção e consumo, criação e cópia, *readymade* e trabalho original. Com esta operação, os artistas literalizam o que sempre se encontrou nas entrelinhas da produção cultural: um texto é sempre um composto de outros textos.

Bourriaud (*idem*) relaciona esta coleta formal, uma espécie de banco comum de formas, com a emergência das figuras do DJ e do programador tendo em conta que a ambos é exigida a seleção de objetos culturais para a sua posterior inserção em novos contextos. Talvez seja por este motivo que o editor assume um papel essencial na produção estética contemporânea, depois da atomização dos conteúdos – onde tanto obra de arte como publicação são superfícies para o armazenamento de dados. Se hoje “a cultura global é uma anamnese gigante, uma enorme mistura cujos princípios de seleção são muito difíceis de identificar”<sup>290</sup> (*idem*: 44), as práticas editoriais tiram partido desta

---

<sup>290</sup> Na versão consultada: “Global culture today is a giant anamnesis, an enormous mixture whose principles of selection are very difficult to identify.”

paisagem e assumem-se como contraponto: posicionam-se perante a cultura global e utilizam-na como um imenso espectro de conteúdos, mas oferecem por outro lado uma alternativa, um ponto de vista, uma síntese, em cada nova publicação. A supremacia das culturas da apropriação e o reprocessamento das formas leva a uma ética própria na arte contemporânea que tende a abolir ou abalar o direito de propriedade:

*Caminharemos para uma cultura que acaba com os direitos autorais em favor de uma política que permita o livre acesso às obras, uma espécie de modelo para um comunismo das formas*<sup>291</sup> (Bourriaud, 2005: 35).

A cópia passa de ato subversivo ou contra lei, a ato trivial ou quotidiano (com o acesso a informação facilitado pela WWW) ou, ainda, a operação criativa. “Copy/paste” é, deste modo, entendido como gesto legítimo de criação que implementa ou potencia princípios orgânicos de associação inerentes à construção do conhecimento humano. Apropriação de trabalhos, citação, mistura, associação e “prestação de homenagem a” são ações correntes (frequentemente justapostas) de uma cultura que vê a remistura como processo criativo e não como violação dos direitos de autoria.

Mais uma vez, estes princípios seguem propostas anteriores de vanguarda de pendor político. Em 1956, Guy Debord publica “Methods of detournement”, onde lemos:

*A herança literária e artística da humanidade deve ser usada para fins de propaganda partidária. (...) Todos os elementos, não importa de onde sejam tirados, servem para fazer novas combinações. (...) Tudo pode ser usado. Será escusado dizer que não se está limitado a corrigir uma obra ou a integrar diversos fragmentos de obras datadas numa nova; também se pode alterar o significado desses fragmentos de forma adequada, deixando os imbecis com a sua servil preservação das ‘citações’*<sup>292</sup>.

Aos fenómenos de apropriação e remistura, as práticas editoriais contemporâneas associam frequentemente técnicas de montagem de vanguarda: *assemblage*, colagem, *cut-up* permitem que um conjunto de elementos heterogêneos formem um único contexto. Como forma de reação ao material já publicado e perante a voracidade da novidade, como recuperação dos discursos históricos ou de vanguarda, como revivalismo operativo, como manipulação das ordens naturais e culturais, como gesto sub-

<sup>291</sup> Na versão consultada: “Are we heading toward a culture that would do away with copyright in favor of a policy allowing free access to works, a sort of blueprint for a communism of forms.”

<sup>292</sup> Na versão consultada: “The literary and artistic heritage of humanity should be used for partisan propaganda purposes. (...) Any elements, no matter where they are taken from, can serve in making new combinations. (...) Anything can be used. It goes without saying that one is not limited to correcting a work or to integrating diverse fragments of out-of-date works into a new one; one can also alter the meaning of these fragments in any appropriate way, leaving the imbeciles to their slavish preservation of ‘citations’.”



versivo aos tradicionais direitos de cópia, os processos de edição contemporâneos estão imbuídos de cargas ideológicas, entre estética e política.

Os discursos prévios e fragmentados são como *samples* ou amostras disponíveis à remistura. Cada *sample*, cada objeto cultural apropriado pode gerar novas interpretações num processo, em teoria, infinito.

O texto “Was ist Los”<sup>293</sup>, de Seth Price (2003-05), define *sampling* como operação que não se interessa pela repetição mas pela criação de novos eventos – em suma, como ato de escrita. Se considerarmos os modelos editoriais contemporâneos em design como agentes de interrogação das fronteiras da escrita e da edição, a equivalência da publicação aos gestos e processos do *sampling* encontra-se no centro dos processos editoriais – onde cada edição é uma biblioteca<sup>294</sup>.

Didi-Huberman (2009: 51) reconhece uma potência de resistência, não-panfletária, que se opera através de uma interrogação do contemporâneo a partir da sua filologia oculta, das suas tradições escondidas. Em certa medida, são estes fenómenos marginais ou intermitentes que se aproximam daquilo que Agamben (2009) define por contemporâneo: uma espessura considerável e complexa de temporalidades entrelaçadas. Daí que a montagem (que para além da aproximação cinematográfica também desempenha um papel fundamental em Benjamin e Warburg) seja um dos princípios criativos e estéticos mais recorrentes, e se entenda como uma reflexão consequente sobre o contemporâneo.

Apropriando estes princípios e técnicas, o livro declara-se como organização que admite elementos díspares. O livro é uma *assemblage* quando se entende como a reunião de partes, mas também o é em potência, ao exortar múltiplas leituras e ao disponibilizar-se para novas recompilações (Deleuze e Guatari, 1980: 10). Em estado permanente de devir, os vários contextos por onde se desloca – leitores, livrarias, bibliotecas – predispõe-no à combinação imediata com outros referentes, leituras, livros. Este entendimento também beneficia da noção de rizoma (*idem*: 14) como estrutura organizacional cultural alternativa às ordens de causalidade ou das linhas cronológicas

---

<sup>293</sup> Autorreflexivo, este texto é igualmente um tratado criativo do *sampling* como ato de escrita. Segundo o autor, “Was ist Los” foi escrito entre 2003 e 2005, atualizado e publicado com títulos distintos (“Decor holes”, “Akademische Graffiti”, “Depletion”, “Unique source/All natural suicide gang”). Numa cadeia de apropriação contínua, a edição de F. R. David – “Keep it to yourself” (Holder, Will (ed.) (2007), Amsterdão: de Appel arts centre) – publica “Courtesy Seth Price” de Dexter Sinister, segundo os autores, um texto encriptado escrito com seleção de frases do texto “Was ist Los”.

<sup>294</sup> *A vida e opiniões de Tristram Shandy* (Sterne, 1759-67) foi uma das primeiras narrativas a usar *samples* de outros textos: “A capacidade de entretecer pastiches dos mais variados tipos de discurso impresso com uma enorme quantidade de peripécias, cozinhadas a partir dos acontecimentos mais triviais, revela a imaginação prodigiosa de Sterne, que constantemente se alimenta de outros livros. (...) Desta forma, este romance é também a amostragem improvável de uma biblioteca pessoal. Sterne foi frequentemente acusado de plágio por *samplar*, a torto e a direito, inúmeras obras e autores” (Portela, 1997: 41).

fixas, que procura relações semióticas eminentes ou novas organizações de poder. Mais do que construir uma narrativa, o rizoma apresenta a história e a cultura como um mapa de influências, sem origem específica.

Vimos como na produção editorial contemporânea, lógicas de remistura, *sampling*, montagem e métodos associativos ou relacionais são técnicas que colocam a publicação numa linhagem histórica e que a imbuem de princípios ideológicos, estéticos, éticos ou políticos. Pelo corte, comentário, fusão, cruzamento, associação, traçamos, lemos, coletamos, observamos e construímos novas publicações.

Saciados de informação mas cansados de *hyperlinks* disfuncionais, a ligação entre conteúdos passa a ser tão importante como os próprios conteúdos – a base de uma “cultura do uso das formas”, onde o “consumidor extático dos anos 80 dilui-se a favor de um inteligente e potencial consumidor subversivo: o utilizador das formas”<sup>295</sup> (Bourriaud, 2005: 39).

Até aqui, a “ilusão de contínuo” da produção cultural era principalmente gerada e mantida pelas estruturas institucionais. Hoje, para além da participação na produção de conteúdos culturais, os chamados “produtores de conteúdo” envolvem-se na definição e fixação de padrões culturais e artísticos, e contribuem para o trabalho imaterial de construção e gestão dos discursos que marcam o seu tempo. Este trabalho é na essência coletivo e existe através do estabelecimento de redes e fluxos não exclusivamente geridos por estruturas institucionais. Analisámos como no campo específico do design, o discurso autónomo ou crítico da disciplina tem ganhado expressão numa produção editorial própria, independente ou alternativa aos valores institucionais ou da indústria editorial. Contudo, como o reverso do fenómeno, não é raro assistirmos, hoje, a fenómenos de incorporação destas práticas nas lógicas institucionais<sup>296</sup>.

A publicação independente, ou aquela que acontece sem o apoio financeiro institucional, tornou-se ubíqua durante os últimos cinco a dez anos. Em grande medida, este facto deve-se à proliferação de alternativas de produção ao *offset*<sup>297</sup>, mais de acordo com a natureza da publicação independente, bem como a alternativas de distribuição. Mas este é, também, o sintoma de uma urgência por discursos menos controlados pelas narrativas ortodoxas da instituição ou da academia. Em suma, os discursos das publi-

<sup>295</sup> No original: “The ecstatic consumer of the eighties is fading out in favor of an intelligent and potentially subversive consumer: the user of forms.”

<sup>296</sup> Para citar alguns exemplos, a editora independente Bedford Press, subsidiária da editora académica AAPublishing (AA School, Londres) ou o *workshop* sobre publicação própria *Samizdat* e a publicação homónima *Samizdat: – Eu publico-me, – Eu mesmo publico*, respetivamente ministrado e editado na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL, Lisboa 2010-12).

<sup>297</sup> Tais como a publicação *online* e o *print on demand* ou a revisitação dos processos mimeográficos.

cações ditas independentes são importantes catalisadores para a reconsideração destas convenções. Deste modo, os seus editores, hoje, são menos guardiões de conteúdos e mais instigadores de um impulso experimental, mais interessados no caminho ou futuro dos discursos, que na legitimação de valores adquiridos. Fruto de um esforço coletivo, estas produções são forças tensionais em relação aos valores institucionais, uma vez que contrariam definitivamente os seus modos de organização (verticais, hierárquicos). Reconhecer a importância destes novos modelos implica, por efeito, reconhecer a urgência da revisão dos modelos da instituição. Em simultâneo, estas “coletividades não-formalizadas” e os seus novos modos de publicar devem encontrar relações de mutualidade com outras “ecologias”, sendo o mais premente destes encontros aquele que se pode instaurar entre as vanguardas contemporâneas da edição e o experimentalismo latente da produção académica em design.

### *5.3. Publicação e educação: entre publicação académica e publicação crítica*

*(...) na análise das ideias e do saber, prestamos uma atenção cada vez maior aos jogos da diferença (...).*  
Michel Foucault (1969: 7), *A arqueologia do saber*

Perante o emergente reconhecimento da edição nos processos da arte e do design, o presente subcapítulo procura auscultar os efeitos desta afirmação na produção editorial em contextos educativos e académicos.

As estruturas institucionais, em concreto as academias, estão na base da construção do conhecimento, da manutenção da sua história contínua e da distribuição da memória das narrativas oficiais. O livro, na sua carga simbólica, documenta e transporta estes discursos sem circunscrições geográficas ou temporais. A publicação é formato essencial para a produção, comunicação e distribuição do conhecimento, em concreto, o conhecimento científico e académico. Por outro lado, as instituições académicas são fundamentais na constituição material e na legitimação da produção editorial.

Tanto as instituições como os seus modelos e objetos preferenciais (centrar-nos-emos no livro) foram abalados pela revolução digital que questiona determinantemente a vitalidade das estruturas baseadas em princípios hierárquicos e sequenciais. Veremos como se adaptam a academia e a sua produção editorial num primeiro momento “pós-

digital”, entre a publicação científica tradicional, a edição de representação ou apresentação dos resultados e a edição temática ou crítica.

Caminharemos para o contexto específico do ensino em design, onde procuraremos circunscrever os principais motivos deste possível paradoxo: o recente entusiasmo pela publicação independente em instituições académicas. Apontaremos exemplos onde a relação dos modelos pedagógicos com a produção editorial é evidente e central na produção, apresentação e circulação de um pensamento académico.

As narrativas da modernidade foram instauradas através de uma perspetiva institucional, cujas dinâmicas erodem os hábitos e costumes tradicionais (Giddens, 1991, 2001: 1 *apud* Almeida, 2009: 332). As instituições relacionadas com outras organizações sociais e com as indústrias, conduzem a organização, seleção e receção de bens e valores, ou seja, controlam o fluxo das retenções terciárias. Escolas e academias suportam em geral os dispositivos de retenção que participam nas culturas e técnicas individuais e coletivas – validam, certificam, legitimam e interditam, organizam a acessibilidade, criam destinatários, fornecem aparelhos e serviços para as retenções terciárias, que estão na base da produção do conhecimento (Stiegler, 2010).

A civilização da escrita baseia-se, portanto, nas estruturas institucionais. Estas definem um sentido legítimo, autorizado para o texto, índice e resultado do seu poder social. Para as instituições “cuja função é garantir um modelo de ordem que disciplina o saber e a cultura”, a forma autocontida do livro, com autoria atribuível, classificável por género, assunto ou cronologia é compatível com as formas de organização, reprodução e conservação da cultura (Nunes, 1996 *apud* Furtado, 2007: 134).

Em “Postscript on the societies of control”, Deleuze (1992) posiciona-se perante a argumentação de Foucault, em *Vigiar e punir* (1975), a fim de extrair uma síntese das funções das instituições da sociedade disciplinar (entre estas, a escola): a concentração dos indivíduos e das suas dinâmicas sociais, a distribuição espacial, a ordenação temporal, a composição de uma força produtiva numa dimensão espaço-temporal, cujo efeito é maior que a soma das suas componentes. Perante uma crise generalizada e declarada das instituições – ou os “ambientes de clausura”, fábrica, família, hospital, prisão, escola –, instauram-se inevitáveis reformas, numa sucessão veloz (por vezes, precipitada). As instituições, enquanto moldes, são substituídas por sistemas de modu-

lação ou controlo disperso. O poder, outrora exercido em coordenadas fixas e por claras linhas de força, é hoje difuso e opera subtilmente. Em vez de procedimentos disciplinares, os seus agentes preferem interiorizar diretivas e princípios de autorregulação. Dos atuais sistemas de controlo por modulação, os mais eficientes são aqueles que se apresentam nas culturas ou infraestruturas da rede, precisamente as mesmas forças protocolares que questionam a hierarquia e sequencialidade das estruturas institucionais.

Hoje, a informação e o conhecimento disseminam-se por sistemas complexos: computadores em rede, bases de dados, blogues, *wikis*, plataformas de partilha de documentos e redes sociais. A consolidação deste conjunto de próteses do conhecimento tem efeitos nos modelos pedagógicos e modos de aprendizagem formal e informal. A avaliação da interiorização profunda e específica de conhecimento, fruto de leituras e estudos intensivos, poderá vir a ser, progressivamente, substituída por uma valorização das competências de pesquisa, acesso e organização de padrões e fluxos de informação (Hall, 2011: 80). Estes novos modos de edição questionam os métodos clássicos da educação, da pedagogia e da investigação académica.

No entanto, confiança, credibilidade e qualidade são características fundamentais para os processos editoriais, bem como para a investigação científica. São recorrentes as dúvidas lançadas sobre as estruturas da WWW e as suas garantias de manutenção. Podemos acrescentar que a leitura em ecrã, mesmo *offline*, herdou uma parte considerável desta desconfiança. O deslocamento progressivo da produção editorial para o contexto da internet e a aparente liberdade do indivíduo na difusão e receção dos textos podem ter por consequência a precariedade institucional (Gervais, 2003 *apud* Furtado, 2007: 115) e uma “desordem na leitura” (Furtado, 2007: 150). De facto, a internet e grande parte dos textos difundidos neste *medium* escapam aos mecanismos de legitimação das instituições. A isto acresce o facto de os textos estarem, potencialmente, em construção (uma espécie de versão potencialmente descontrolada, por vezes anónima, dos mecanismos das edições revistas e aumentadas).

Em contraponto, a indústria contemporânea da edição oferece-se como garantia de credibilidade para certos géneros (Lévy, 2001: 171). *Online*, as instituições da economia do livro (entre estas, as académicas) em migração para as estruturas da rede garantem a credibilidade ao transportar consigo o seu tradicional capital simbólico (Gervais, 2003 *apud* Furtado, 2007: 115).

Mais uma vez, o livro (ou a publicação) é objeto central nesta discussão, uma vez que é prática comum entendê-lo como sinónimo da legitimação dos discursos e como ferramenta de apoio educacional. “Informa-se” e “dá-se forma” às práticas sociais e educacionais através dos livros. Estas constatações obedecem a uma narrativa histórica. No século XVIII, o Iluminismo dizia-nos que o livro seria capaz de transformar a sociedade; a isto, associava-se o poder de uma educação popular. Este “mito da educação” inscreveu uma teoria do consumo nas estruturas políticas onde o meio de difusão (o livro) dominava as ideias difundidas. Parecia mais forte produzir uma sociedade por um sistema escrito e pela convicção de que o público, sendo mais ou menos resistente, é sempre moldado por uma escrita (verbal ou icónica). Este texto “impresso” no sujeito era construído essencialmente pela escola (Certeau, 1984: 167). Mas se a educação pelo livro foi sempre modelo preferencial de formação social, a tecnocracia dos *media* (primeiro a rádio, depois a televisão e a internet) alterou este paradigma. Isto explica por que motivo os protestos contra a vulgarização ou vulgaridade dos *media* muitas vezes trazem associada uma reivindicação pedagógica (*idem*: 166).

Procurámos entender a condução dos valores da educação para a produção editorial. Em seguida, invertemos o plano de causalidade de modo a analisar como a produção editorial é, por um lado, fundamental na construção, apresentação e circulação do conhecimento e discurso académico, e, por outro, reveladora dos modelos pedagógicos adotados. Nesta relação, sublinhamos uma primeira força tensional: se o espaço da academia tende para modelos privados de apresentação e aprendizagem (entre modos formais e informais, seminários, aulas, *workshops*, etc.), a edição impõe tornar o discurso público – expande (em potência) a audiência, do conjunto dos atores académicos para a esfera do leitor cúmplice.

De facto, a produção académica posiciona-se entre retenção primária (aquilo que acontece quando escutamos alguém falar<sup>298</sup>) – o modelo da sala de aula – e retenção terciária, processo que está na base de construção do conhecimento, fruto de processos de atenção profunda dependentes dos sistemas de escrita (Stiegler, 2010). Através de princípios de publicação compatíveis com as exigências do discurso académico, os processos editoriais fixam a produção da retenção primária em sistemas e objetos de retenção terciária.

---

<sup>298</sup> Na retenção primária, quem ouve constrói o sentido; o locutor estimula esta receção criando uma estratégia de atenção.

Como efeito da problematização das instituições, o paradigma da publicação académica resistiu à introdução do digital. Para a academia, o contexto digital é mais estrutura de arquivo que suporte de escrita e os seus recursos são especialmente úteis na amplificação da difusão e circulação dos textos. Foram criados e consolidados grandes repositórios digitais, mas a academia continua a preferir o carácter monumental e fixo da imprensa para a legitimação dos seus argumentos, ou seja, ainda assistimos a uma centralidade do texto impresso como suporte do texto científico (Nunes, 1996 *apud* Furtado, 2007: 134).

O principal motivo de rejeição dos contextos digitais de produção pela academia é a perda do valor de autoria (Murphie, 2008: 104). A afirmação da autoridade intelectual sempre foi uma das bandeiras da academia (o sistema de referência bibliográfico é disto um claro exemplo), à qual corresponde a autoridade particular das instituições do conhecimento. O inevitável bloqueio a valores dispersos de autoria procura assegurar uma distância de segurança entre interesses académicos e interesses comerciais.

Esta tentativa de exclusividade debate-se com um cenário real: todos os eventos e processos de edição, incluindo aqueles que são sancionados por instituições e mercados, estão a ser inundados pela diversidade de meios, ações e possibilidades dos novos modos de publicação. A acreditação – como base fundadora para quase todas as formas de autoridade que envolviam os fenómenos da publicação, do jornalismo à legitimação dos graus académicos e, claro, da publicação em geral – está a entrar em colapso como modo de certificação (Murphie, 2008: 105). Este colapso alimenta uma espécie de compressão das estruturas de autoridade; deste modo, Murphie (*idem*: 107) defende que nos aproximamos, como comunidade, do estado descrito por Jacques Rancière em *O Mestre ignorante* (1981), ou seja, já não temos necessidade de saber para poder ensinar.

No entanto, existem vantagens na migração da publicação académica para o universo da produção editorial digital. Os livros em suporte digital (e em rede) reorganizam a relação entre a demonstração e as fontes, modalidades de argumentação e critérios de prova. A retórica académica pode, deste modo, abranger modos não-lineares e princípios relacionais, abertos; o leitor pode, rapidamente, consultar um conjunto de documentos internos ou complementares à argumentação, como arquivos, imagens, entrevistas e outras referências bibliográficas. Esta revolução das modalidades de produção e transmissão dos textos é, deste modo, uma mutação epistemológica na publicação académica (Chartier, 2002 *apud* Furtado, 2007: 136).

Em suportes impressos ou digitais, as publicações académicas (compostas por literatura, revistas científicas e livros didáticos, às quais por vezes se associam editoras universitárias – usualmente empreendimentos periféricos – e um sistema de revisão e avaliação entre pares) continuam a ser veículo preferencial para a disseminação do trabalho académico. Isto implica que, frequentemente, aos requisitos científicos e pedagógicos, os académicos ainda tenham de adicionar competências de coordenação editorial que permitam a escrita, edição, revisão e produção de conteúdos e publicações, bem como a gestão e motivação de contextos de produção (com ações que despoletem os motes para a publicação, como seminários, conferências e *open calls* temáticos), e, por último, a constituição e manutenção de canais de circulação e receção da produção.

Se em outras áreas toda esta mecânica está consolidada, em design, a produção editorial tem surgido progressivamente, adotando modelos de outros campos disciplinares e motivada por novos sistemas de avaliação das universidades, dos centros de investigação, dos docentes, que utilizam a publicação como critério de avaliação de desempenho.

Em certas instituições de ensino superior do design, a preocupação com a representação da produção projetual e académica é o principal mote editorial. Nestas, é frequente os docentes serem editores ou curadores<sup>299</sup> da produção e responsáveis pela tradução dos *curricula* em conteúdo editorial<sup>300</sup>. Do ponto de vista institucional, os objetos que daqui resultam desempenham um papel essencial na avaliação e comunicação dos valores pedagógicos. Para a cultura e discurso do design, são documentos para a consolidação de um conhecimento específico que, hoje, também reconhece a teoria, a escrita e/ou a investigação como campos projetuais. Nestes casos, a edição é campo de análise da evolução dos modelos pedagógicos em design: da educação em design como percurso profissionalizante, para uma educação que começa a privilegiar os discursos críticos, baseados na investigação. Deste modo, refletem a passagem do modelo pedagógico tradicional do design (baseado no trabalho em atelier), em favor de proposições mais performáticas, críticas, especulativas e experimentais, que aliam teoria a prática.

---

<sup>299</sup> Tanto a prática da edição como a da curadoria envolvem a mediação de uma densidade de forças e intenções condensadas no espaço físico de um projeto. Esta relação docência/edição/curadoria é mais evidente nos contextos de produção editorial académica em arte e design, os quais, por natureza, estão mais próximos das práticas curatoriais.

<sup>300</sup> A título de exemplo desta realidade, a publicação *Treating of matters which he who reads will see, and he who listens to them, when read, will hear* (2010) é composta por um conjunto de ensaios visuais e textuais de alunos do Royal College of Art, onde a editora, Sara De Bondt, é igualmente docente (foi responsável pelo desenho e implementação do currículo académico e, como último estágio da produção académica, editora). Como resposta a um mote curricular, os conteúdos procuram outras possibilidades para as metodologias de investigação em história do design, mais próximas das práticas quotidianas do design gráfico. A proposta passava por encontrar novos modelos de escrita da história menos confinados com modelos académicos, garantindo um maior controlo das narrativas da disciplina pela própria prática do design.



Em “The future of design education – graphic design and critical practices: informing curricula”, contributo ao *Manifesto pela educação do design 2011*, patrocinado pela Icograda, Triggs (2011) defende o desenvolvimento de novos currículos, onde a escrita em design e o envolvimento com a crítica desempenham uma dimensão essencial da educação em design. Em suma, sublinha como a produção autorreflexiva e as competências críticas são centrais em qualquer proposta de revisão dos modelos pedagógicos em design gráfico. A prática editorial contemporânea é um dos campos de produção onde se aliam, com maior expressão, estas competências – capacidade crítica e valorização da escrita em design, para a consolidação de um discurso próprio. Como consequência, é natural aliar estas necessidades de revisão dos *curricula* com a expansão da produção editorial em terreno académico. Contudo, para o entendimento de outras dinâmicas da produção editorial académica teremos de posicionar este efeito na discussão mais alargada dos modelos formais da pedagogia em universidades.

A educação está no centro da discussão sobre desenvolvimento social desde meados do século XX, entre uma ideia de eficiência (semelhante à gestão empresarial) e a manutenção de um espaço de liberdade de pensamento e especulação. Se durante a década de 60 se manifestava uma tendência para a valorização das liberdades individuais, esta visão central é hoje questionada, principalmente após o Acordo de Bolonha. Na frente da discussão política, levantam-se algumas das questões que Deleuze (1992) resume como o conjunto de transformações que iriam ser operadas na escola perante as novas sociedades de controlo: a instauração de formas contínuas de controlo e o seu efeito na escola de formação perpétua, o abandono da investigação universitária (ou pelo menos da investigação autónoma à academia ou aos seus centros de investigação), a introdução da lógica “corporativa” ou visão empresarial em todos os níveis de escolaridade. Não querendo discutir se todo este cenário foi ou não implementado, de facto, as academias têm de se preocupar com a sua própria sustentabilidade e adaptar modelos de gestão tendencialmente generalistas – isto é, preocupações de índole administrativa e económica, para além de pedagógicas ou científicas. Outra das questões que o modelo de Bolonha acarreta passa pela aproximação da educação universitária com o ensino profissional, principalmente nos primeiros graus de aprendizagem – licenciaturas e mestrados. Esta orientação é particularmente problemática no ensino das artes, tendo em conta o intenso debate das práticas artísticas com as imposições da profissionalização ou industrialização da criatividade.

Contudo, assistimos a uma inversão do percurso do ensino do design: a passagem de um sistema de ensino profissionalizante – baseado no trabalho –, para o universitário – baseado no conhecimento e dirigido à discussão e análise dos fenómenos que estruturam a prática e o ensino do design (Almeida, 2009: 60).

Mais uma vez, o livro e a publicação estão no centro destas questões. Em “Design research and the new learning”, Buchanan (2001) identifica o principal motivo de divórcio entre investigação teórica e prática – a origem da chamada “batalha dos livros”, ou a luta entre os novos e ancestrais modos de aprendizagem. Enquanto a nova aprendizagem era teórica e orientada para matérias específicas, a produção de artefactos através de uma prática era ignorada; esta era a forma mais imediata de negação do sistema de aprendizagem ancestral mestre/aprendiz de ofício. Para o autor, o recente interesse pelos processos de design por algumas das disciplinas mais ortodoxas advém do reconhecimento de uma nova etapa. Em certa medida, em design, o divórcio entre uma aprendizagem pelo fazer e uma aprendizagem abstrata, científica ou teórica nunca foi uma evidência (mesmo durante o modernismo, como os modelos pedagógicos da Bauhaus ou da Escola de Ülm demonstram).

O ensino universitário em design põe deste modo em causa a autonomia pós-moderna do saber e do “saber-fazer” (Almeida, 2009: 178). A produção editorial académica que se aproxima de valores conceptuais, críticos e experimentais reconhece que o “controlo é exercido pela retórica” (*idem*: 179) e que a isto corresponde o consequente desenvolvimento das práticas discursivas do designer, exercidas pela teoria e pela prática. No entanto, esta produção assume frequentemente os valores de uma produção própria, centrada nas aptidões oficinais, *i.e.*, baseia a sua aprendizagem igualmente nos modelos do “aprender fazendo” e da “tentativa e erro”. Deste modo, a produção editorial académica crítica ou experimental exige uma equilibrada gestão destas forças tensionais: argumentação retórica e prática oficial. Esta equação só é possível porque a expansão das possibilidades da publicação académica para modelos mais especulativos ou experimentais corresponde a reformulação dos valores da educação e das instituições académicas, ou seja, o surgimento de outras aspirações para os modelos pedagógicos do ensino artístico.

Em “Academy as potentiality”, Rogoff (2006) determina que uma das questões essenciais na educação em geral e na educação artística em particular é a passagem dos modelos de transferência e avaliação do conhecimento, profissionalização e resultados

quantificáveis, para um outro conjunto de aspirações: potencialidade, atualização, acesso e contemporaneidade – bases estruturais para uma pedagogia atual, que se reconhece parcial e que não se preocupa com o sucesso, mas com a tentativa.

Esta conceção de potencialidade, ou do que existe em potência, radica em Aris-tóteles (*apud* Agamben, 1985: 54) e revela-se naquilo que é oposto ao ato e que habita o reino do possível, sem a prescrição de um plano. Implica uma relação simbiótica e árdua entre conseguir fazer e não conseguir fazer (por exemplo, admitir que existe uma relação entre conhecimento e ignorância). Para Rogoff (2006), entender a potencialidade da academia implica prescindir da instrumentalização, da gestão e do “treino” para uma determinada profissão ou mercado. Para tal, torna-se essencial diluir as fronteiras entre espaços de ensino e espaços de exibição/representação, bem como a suspensão de categorias profissionais e a reconsideração do estatuto de “qualquer atividade como qualquer atividade” – o designer como autor ou o designer como editor, questões que, de facto, têm alimentado acesas discussões em design.

De facto, nos últimos anos, o controlo da academia sobre as publicações expandiu ao ponto de as instituições considerarem este suporte não como o culminar de um corpo de investigação, mas como o seu início. Cursos, currículos e programas nas escolas privilegiam cada vez mais o texto mediado e publicado. Em alguns casos, o programa curricular centra-se, literalmente, na edição, como são exemplo o programa de mestrado em Belas-Artes do Dutch Art Institute<sup>301</sup> (DAI)/ArtEZ – “Publishing Class”<sup>302</sup>, ou o mestrado da Werkplaats Typografie, cujo plano de estudos passa obrigatoriamente pelo formato da publicação e pela discussão dos seus modelos contemporâneos.

No subcapítulo anterior, vimos como os processos editoriais permitem a consolidação de uma comunidade de produção e receção e como esta construção coletiva é fundamental para o desenvolvimento de um discurso crítico e autónomo em design. Por natureza, a escola consolida comunidades; as dinâmicas do ensino nas artes e no design implicam necessariamente esta condição. No que respeita à produção editorial, verificamos um envolvimento com a comunidade de docentes e alunos desde os estágios de formação inicial, como as licenciaturas. Esta é uma situação mais ou menos exclusiva dos contextos académicos em design; nos restantes, a publicação dos trabalhos dos discentes é quase restrita aos níveis de doutoramento (e pós-doutoramento) e, even-

---

<sup>301</sup> No seguimento de uma tradição editorial, o DAI Institute publica regularmente um conjunto de edições fruto da produção académica. Para mais informações ver <<http://dutchartinstitute.eu/printed/publications>>.

<sup>302</sup> Para mais informações ver <<http://www.cascoprojects.org/publishingclass/>>.

tualmente, de mestrado. Não são ainda raros os casos em que a produção editorial académica em design é exclusivamente gerida por comunidades de discentes<sup>303</sup>, motivadas pelas dinâmicas curriculares ou modelos pedagógicos instaurados. Desta condição, são exemplares as publicações *Dot Dot Dot*<sup>304</sup>, *Cannon Magazine*<sup>305</sup> e *A Circular*<sup>306</sup>, cuja génese acontece em contexto académico (Werkplaats Typografie, Gerrit Rietveld Academie e Royal College of Art, respetivamente), e que, posteriormente, ganham autonomia e evolução num contexto extra-academia, desempenhando um papel fundamental na consolidação do discurso crítico em design.

Por muito que se desloquem progressivamente da academia, estas formulações nascem do reequacionar das bases da educação em design<sup>307</sup>. Num ciclo potencialmente infinito, o discurso obriga a uma forma (sem documentação não há registo do discurso) e, nesse sentido, a publicação expande a academia para além da produção curricular e passa a ser entendida como componente essencial do ensino, investigação, aprendizagem e comunicação de todos estes processos. Sendo ação pública, implica que a instituição se coloque perante o outro, estabelecendo princípios de apresentação (num primeiro nível) e conversação (quando a essa apresentação se segue o *feedback* do leitor). A sua função essencial ativa um público de leitores no interior e no exterior da academia, mais tarde eventuais colaboradores, estudantes, docentes, investigadores, críticos.

A este respeito, citamos duas instituições de referência, cujo recurso à publicação é não só prática recorrente como ferramenta de coesão da comunidade académica e forte agente de comunicação dos seus valores e qualidades educacionais.

Em cada ano letivo, a Werkplaats Typografie traça as estratégias que permitem aos seus alunos cruzarem-se com as dinâmicas da produção editorial: participação ativa nas principais feiras do livro de arte, acordos com outras escolas de ensino superior artístico que permitam aos seus alunos estabelecerem parcerias com discentes de arte para o desenvolvimento de uma edição conjunta, a entrega da tese final que obrigatoriamente

---

<sup>303</sup> Como é exemplo *The Final Word* (2011), publicação que compila o trabalho dos alunos de Communication Art and Design do Royal College of Art. A equipa editorial é composta por cinco alunos; por sua vez, a publicação centra-se em três eixos temáticos, coordenados por um aluno: “Fact and fiction in a digital context” (Holly Francis), “The value of things” (Lola Halifá-Legrand) e “New models for publishing” (Pedro Cid Proença). As discussões geradas, transpostas para a página, envolveram alunos e tutores, mas também um conjunto de artistas, designers e ilustradores.

<sup>304</sup> O projeto é iniciado por Stuart Bailey e Peter Bilak, enquanto alunos da Werkplaats Typografie.

<sup>305</sup> O projeto é iniciado por Phil Baber, enquanto aluno da Gerrit Rietveld Academie.

<sup>306</sup> O projeto é iniciado por Pedro Cid Proença e Afonso Martins, enquanto alunos do Royal College of Arts.

<sup>307</sup> São inúmeros os casos onde são as publicações emanadas de contextos académicos em design que estão na linha da frente da produção editorial de vanguarda (da Bauhaus ao Black Mountain College, apenas para citar alguns exemplos). Isto porque, frequentemente, as motivações para a edição independente partem de formulações experimentais, metaprojetuais, exploradas durante o percurso académico. Neste sentido, a publicação independente é uma espécie de retorno a esse Éden programático ou curricular.

se cruza com as convenções da publicação. Todas estas estratégias ganham forma editorial. Com isto se constrói um acervo bibliográfico extenso da produção académica (reflexo da importância dada à publicação, a página *online*<sup>308</sup> desta escola é apenas uma mostra das publicações produzidas). Dessas produções destacamos *In alphabetical order. File under: graphic design, schools or Werkplaats Typografie* (2002) e *Wonder years. Werkplaats Typografie 1998-2008* (2008), que nos descrevem os modelos e motes pedagógicos da escola através da publicação.

O departamento de Arte e Design do Royal College of Art tem vindo a desenvolver um conjunto de publicações que contam com a participação de vários atores das dinâmicas académicas: tutores, alunos, críticos, artistas e designers convidados. Estas publicações procuram centrar a produção académica numa temática atual dos discursos críticos em design, cuja relevância possa transcender o contexto académico. Os projetos gerados questionam os limites da teoria e da prática na formação de um discurso autónomo em design.

Detetamos influências e contaminações recíprocas entre a publicação independente e o conjunto de publicações destas escolas: nos valores e linguagens que veiculam, e na pesquisa de modelos sustentáveis para a escrita, o projeto, a produção e a circulação das obras. Ao adotarem uma identidade reconhecível, estas projetos posicionam-se imediatamente nos contextos de produção a que aludem, o que conduz a uma receção imediata nos circuitos generalizados da publicação própria ou independente.

Estes exemplos sublinham ainda como através da produção editorial académica em design podemos aferir o modelo pedagógico de uma instituição.

À semelhança do que acontece na aplicação de metodologias de investigação científica, os modelos pedagógicos tradicionais optam pelos princípios de publicação académica de outros campos de conhecimento. Os circuitos de disseminação desta produção são internos, remetendo-se praticamente em exclusivo a uma audiência académica, a uma leitura entre pares. A produção daí resultante segue as convenções da investigação científica mas não tem usualmente em conta a natureza e orgânica da prática projetual em design.

Os modelos pedagógicos que privilegiam a consolidação de discursos próprios em design, de frequente natureza crítica, aproximam a sua produção editorial de fenómenos exteriores à academia, como os circuitos relacionados com a publicação própria ou

---

<sup>308</sup> Em <<http://www.werkplaatstypografie.org/>>.

independente; os contextos de receção desta produção são mais abrangentes e alimentam uma comunidade dentro e fora da academia. Como um aparente paradoxo, a aproximação do *modus operandi* da publicação académica ou institucional às características da produção independente, poderá estar na base da constituição de alternativas (ou heterotopias) aos modelos de publicação académica em design.

Resta-nos, por último, sublinhar que este estudo não procurou questionar os modelos tradicionais da publicação científica em design, mas apenas analisar a evolução de outros modelos mais compatíveis com a natureza da produção académica ou da cultura projetual em design. A observação de uma possível coexistência entre modelos permitir-nos-á, no futuro, documentar como evoluem, em paralelo, as metodologias de investigação em design e os modos editoriais de disseminação dos seus discursos especializados, entre teoria e prática.

#### 5.4. *Memória documental:*

Página – Livro 4 (Modelos: x que pode também ser y a caminho de z.

Teorema para a compatibilidade da publicação impressa e digital,  
do discurso académico e crítico)

##### 5.4.1. *Temáticas, princípios editoriais*

De competição a cooperação, rivalidade a cumplicidade, durante as últimas décadas a relação entre a tradição da imprensa e a revolução do digital tem sofrido avanços e recuos. Prosseguindo o desenvolvimento desta problemática na componente escrita, *Página – Livro 4* tem por temática central a confluência dos modelos de produção editorial impressos e digitais em modelos editoriais híbridos. Resultado da negociação entre a herança (tipo)gráfica da imprensa e as condições de literacia contemporâneas na era pós-digital, testámos a hipótese de uma “língua franca” entre modelos, através da aplicação do modelo editorial em duas variantes: impressa e digital<sup>309</sup>.

*Página – Livro 4* tem ainda por conceitos adjacentes: a economia da edição, as tipologias da produção editorial (com base nos *media* ou numa ideologia de produção),

---

<sup>309</sup> Ver Anexo 3 (A3/398-411).

publicação e práticas críticas, autonomia discursiva do design, publicação e educação, publicação académica.

Seguimos, em grande medida, os princípios editoriais dos três volumes anteriores, ou seja, a seleção de contributos de vários quadrantes da produção do conhecimento em convivência com os projetos académicos de design. Do volume anterior, reforçámos o vínculo com o capítulo da componente escrita correspondente, adaptando a sua estrutura e conteúdos, à estrutura, aos títulos de capítulos e aos ensaios (que introduzem cada um dos capítulos) do volume editorial.

Mas, tal como nos dois volumes anteriores, também desenvolvemos um conjunto de variantes à norma editorial. A derivação principal (que aliás distingue determinantemente este último volume dos restantes) é a constituição de duas versões para o mesmo volume: uma variante impressa e uma variante digital. Entre estas, estabelecemos um conjunto de pontos comuns e pontos divergentes.

#### 5.4.2. *Variantes impressa e digital: estrutura comum e especificidades editoriais*

Encontrámos o maior desafio no desenvolvimento de uma estrutura comum às variantes impressa e digital, que cumprisse os princípios conceptuais de *Página* e fosse permeável às lógicas de leitura ou receção da imprensa e do digital, à unidade do volume e à não-linearidade da navegação. Para tal, reconhecemos que a crescente convergência de formas diversificadas de escrita e de leitura e a importância do fragmento em termos epistemológicos e sociais são de particular importância na economia da edição. Cientes de que a primazia do fragmento impõe uma edição consciente, um trabalho de contextualização da produção e a consolidação de sistemas relacionais “legíveis”, *Página – Livro 4* explora os processos de atomização dos conteúdos mas procura reunir os fragmentos a partir de um único texto – o editorial. Seguimos a formulação de que no mundo digital as entidades textuais são como bancos de dados que oferecem o acesso a outras unidades, cuja leitura não implica a perceção geral do trabalho ou corpo de que provém (Chartier, 2005). Se na versão impressa esta função do editorial já se encontrava latente, na versão digital adquire uma expressão funcional de navegação pela edição – é o editorial que, como *homepage*, nos faz aceder aos restantes conteúdos.

Por sua vez, a lógica de autonomia dos fragmentos baseou-se na divisão lógica dos conteúdos por um conjunto de PDF<sup>310</sup>. Optámos por este formato por algumas das razões já aqui expostas, por ser o formato híbrido disponível que melhor concilia a herança tipográfica da página com os processos de digitalização e leitura em ecrã. Deste modo, a cada conteúdo corresponde um PDF que se inicia com uma página (capa secundária do fragmento ou fascículo) composta por uma imagem (extraída da WWW), por um título e um autor (à exceção dos separadores de capítulo, do editorial e do anexo). Procurámos que as relações entre estas imagens de entrada e os conteúdos a que dizem respeito respondessem aos mesmos princípios lógicos por associação, baseados numa literacia familiarizada com as culturas da rede, tal como vínhamos a testar nos volumes anteriores. Ou seja, as relações seguem princípios de montagem por oposição, exibindo intervalos expressivos de sentido entre si, para que o gesto da edição se torne visível e a leitura ativa.

Usualmente, a leitura em ecrã é descontínua e mediada por palavras-chave ou por textos curtos que permitem a entrada em textos longos<sup>311</sup>. Seguindo esta argumentação, a seguir a cada separador encontramos sínteses de cada conteúdo (com a sinalização do número de caracteres, e nunca excedendo um máximo de 700), bem como um conjunto de palavras-chave. A publicação passa a considerar a utilização de textos menores, mais adaptados a uma leitura *online* e igualmente úteis como sinopses no volume impresso.

Aumentámos, genericamente, o corpo de letra para assim encontrarmos um denominador comum de leitura ou valor ótimo entre volume impresso e digital, papel e ecrã (tal como referimos no frontispício deste volume).

Para além dos pontos comuns, também atendemos às especificidades de cada variante editorial. A variante digital é composta por três subpáginas: “Editorial”<sup>312</sup>, a *homepage* e “base de dados” para o acesso aos vários PDF; “Página”<sup>313</sup>, onde se explica o projeto editorial; e “Livro”<sup>314</sup>, a biblioteca ou arquivo das publicações impressas que permite o acesso ao serviço POD onde alojámos os volumes. Por considerarmos que o simples alojamento da publicação na *web* acarreta uma inevitável preocupação com a contextualização do projeto perante o amplo universo do ciberespaço, em “Editorial” e

---

<sup>310</sup> Na versão impressa, a nomeação PDF apenas marca uma origem ou estrutura comum; na versão digital, esta atomização dos conteúdos, por via do PDF, concretiza-se.

<sup>311</sup> Expressa frequentemente pela expressão “ler mais” ou “read more”.

<sup>312</sup> Ver Anexo 3 (A3/400).

<sup>313</sup> Ver Anexo 3 (A3/406).

<sup>314</sup> Ver Anexo 3 (A3/407).



“Página” introduzimos um breve parágrafo de descrição das funcionalidades ou objetivos de cada um destes espaços.

Qualquer texto (em particular os não-ficcionais), mesmo em suporte impresso, é um nó numa vasta rede de conteúdos culturais, uma vez que nos remete para conteúdos externos (citações, referências bibliográficas, notas de rodapé ou à margem, etc.). O hipertexto exponencia esta característica, em quantidade, espectro e velocidade (Ludovico, 2012: 138). Mas, frequentemente, à potencialidade de conexão não corresponde um necessário rigor editorial que garanta um esquema de associações programado. O *hyperlink* pode ainda ser um inimigo da leitura concentrada ou em profundidade. Em *Página*, questionámos estas expectativas. Os volumes impressos oferecem-se como uma constelação de fragmentos para a formação de um texto (que é, afinal, a própria edição), fazendo uso frequente dos hábitos de leitura hipertextual. A versão digital é parcimoniosa na utilização do hipertexto<sup>315</sup> e prefere o PDF, enquanto formato que cumpre uma analogia direta à página, ao *website*. Ao deslocarmos grande parte dos conteúdos para PDF, restringimos a leitura *online* – o utilizador pode optar por visualizá-los diretamente em certos *browsers*, fazer *download*, imprimir, ler em ecrã a totalidade ou uma parte do volume. Com este gesto, procurámos estabilizar a leitura para registos de atenção e profundidade. Sendo a versão digital igualmente uma biblioteca (ou “publicação-biblioteca”), também o acesso aos restantes *Livros* desloca a leitura *online* para a leitura do material impresso, através da ligação ao serviço POD, que fornece a impressão e distribuição da totalidade dos volumes impressos<sup>316</sup>.

Estas opções levam-nos a que, tendencialmente, na publicação impressa e nos PDF a operação essencial de receção seja a leitura, e na publicação digital seja a navegação. A edição impressa funciona, predominantemente, como uma colagem dos argumentos da produção académica com os referentes críticos. Próxima da antologia, esta dá-nos a leitura panorâmica da edição e dos conteúdos. A versão digital comprime o plano geral num plano de detalhe, concentrando-se no editorial (que funciona mais por síntese que por extensão, uma vez que, como vimos, desloca os conteúdos para outros espaços de leitura: PDF e serviço de POD).

---

<sup>315</sup> Falamos aqui de um hipertexto que nos faz sair da página para darmos entrada no universo do ciberespaço. Neste sentido, *Página – Livro 4* (variante digital) apenas permite três saídas: para o *site* da FBAUL, para a plataforma de produção projetual do mestrado DCNM, para a página oficial do mesmo mestrado no *site* da FBAUL.

<sup>316</sup> Ver Anexo 3 (A3/403-5).

Se tínhamos como certa a intenção de explorar neste último volume uma dupla variação do modelo em suporte impresso e digital, a escolha concreta do formato digital levantou um outro dilema: deveríamos aproximar a publicação da noção de livro e optar por um formato *eBook* ou mantermo-nos na dimensão e metáfora da página, optando por um alojamento na WWW. Para resolver o conflito, voltámos à dialética de Mog (2012), de “Conteúdos Sem Forma” (*Formless Content*) e “Conteúdos Definitivos” (*Definitive Content*) como categorização do livro, que se vê assim definido pela interação da página com os conteúdos. A modalidade de “Conteúdos sem forma” é aquela que hoje vemos desenvolvida na maioria dos *eBooks*; esta permite ainda que os mesmos conteúdos viajem por suportes distintos (num entendimento *cross-media*): *eBook*, *web*, *tablet* ou telemóvel, PDF e deste eventualmente para suportes impressos, qualidade esta que poderia oferecer vantagens na experiência que nos propusemos fazer. No entanto, no contexto do design esta questão ganha contornos problemáticos, uma vez que faz ressurgir a querela conteúdo/forma. Particularmente no nosso estudo, esta relação é fulcral, uma vez que nos centrámos no valor espacial da página como elemento discursivo. Deste modo, a adaptação do modelo editorial *Página* a *eBook* (tendo em conta as tecnologias disponíveis, no momento de desenvolvimento desta tese) foi invalidada<sup>317</sup>. No fundo, a página que investigámos não é aquela onde o conteúdo é imune à forma (ou vice-versa). É, pelo contrário, uma página que existe graças às ambivalências, simbioses, cooperações geradas entre estas instâncias.

Tudo isto levou-nos a concluir que o projeto deveria regressar à coincidência semântica que instaurou a problemática. Ao partilhar a mesma nomeação (página impressa e página *web*), o conceito “página” oferece-se como mediador essencial nas práticas do design, entre cultura impressa e digital. O quarto volume aloca a sua variante digital na página *web* (ou, se quisermos, circula a partir da infraestrutura do *browser*) e reconhece a sua retórica específica, bem como a do *hiperlink*. Este último é simultaneamente elemento semântico e de navegação, *i.e.*, sugere “associações com sentido entre páginas *web* ou elementos dessas páginas”, auxilia “a criação de novas associações” e é avenida “do movimento de página para página através da *web*” (Furtado, 2007: 135-6). De forma a explorar criticamente esta dupla aceção, motivar uma interpretação alternativa e sublinhar a função cognitiva do *hiperlink*, optámos por uti-

---

<sup>317</sup> Reconhecemos, no entanto, os avanços tecnológicos que permitem a aproximação da nossa experiência de leitura ao livro e ao formato da página (tipo)gráfica. Com a introdução de *tablets*, as interfaces aproximam-se da experiência de leitura em suportes físicos: o texto está mais próximo do leitor, a orientação é mais confortável, tocamos o texto ao tocar o ecrã e conseguimos reter o sentido estrutural da página.

lizar as frases do editorial (em média, extensões significativas de palavras ou frases) como estrutura de hiperligação aos conteúdos da edição. Deste modo, cada *hiperlink* é um elemento literal de leitura que nos permite aceder ao sentido de um texto (o editorial) e, em simultâneo, criar uma previsão ou expectativa sobre o conteúdo a ser acessado. Para tal, utilizámos o padrão de interação *rollover*, de forma a que, quando o leitor/utilizador mova o cursor em cima de cada *hiperlink*, surja o separador do respetivo PDF (com uma imagem, nome do autor, título)<sup>318</sup>.

Quanto à retórica da página *web* considerámos a argumentação de Tapia (2003: 13-7). O autor diz-nos que a página *web* funciona como um *browser* hipertextual, onde não existe uma estrutura sequencial, mas um diagrama de caminhos possíveis. Em *Página*, estes caminhos concentram-se na unidade do texto do editorial, considerando que os valores tipográficos e arquiteturas metafóricas da página são argumentos decisivos para a organização discursiva. Em suma, tal como qualquer página *web*, a variante digital *Página* não é pensada em termos de “Início – Desenvolvimento – Fim” (a ordem do livro) mas de “Abertura – Acesso – Encerramento”. Ao utilizar a experiência da nossa memória, que relaciona eventos de diferentes planos, a página *web* molda-se aos modos de funcionamento da mente, metaforizando as suas operações. Nesse sentido, aproximam-se das lógicas de montagem do filme, tal como já vínhamos a explorar nos volumes impressos. A variante digital sublinha e implementa literalmente estas regras, como padrão de interação. O constante movimento no ecrã e a necessidade de diminuir o tempo que cada leitor dispõe para a leitura nestes dispositivos faz com que os textos sejam agora escritos como breves pacotes de informação. Tudo isto leva a experiências de leitura que motivem ou possibilitem a mobilidade do pensamento. *Página – Livro 4* simultaneamente segue esta regra e questiona-a, uma vez que faz depender o acesso aos conteúdos da edição, de um texto longo, em *scroll* (o plano infinito da página).

Defendemos que pedagogias construídas socialmente e suportadas por práticas editoriais (impressas ou digitais) providenciam uma base para uma prática informada. A variante digital de *Página* cumpre ainda a tarefa de extensão do espaço privado da academia através da publicação. Vimos como *Página* se dirige a uma audiência de leitores interessados na construção e crítica do discurso de design. A reflexão inicia-se dentro da academia, mas neste volume posiciona-se na rede para mais rapidamente encontrar essa comunidade de leitores. De facto, as culturas da rede favoreceram a consolidação do

---

<sup>318</sup> Ver Anexo 3 (A3/401).

discurso e crítica de design e a proliferação de modelos editoriais (que expõem textos, artigos de opinião, crítica, trabalhos de investigação, entre outros) e modelos de representatividade (como portefólios, páginas oficiais de instituições de representação do design, centros de investigação, universidades). Em suma, a rede é um conceito cultural e tecnológico essencial para o entendimento da transformação da cultura em geral e da cultura editorial em particular. A publicação digital nunca seria uma alternativa à imprensa, sem a sua incorporação nas culturas da rede. Também a implementação de estratégias e modelos híbridos é beneficiada pela potencialidade de distribuição da rede. Neste sentido, o último volume de *Página* coloca-se na rede, precisamente para aferir este poder e trazer consigo todos os outros volumes (por via do editorial do quarto e último volume que cita e dá acesso aos restantes volumes, mas também da entrada “Livro”, onde encontramos o acesso às versões impressas, via POD<sup>319</sup>).

Uma última nota sobre as especificidades da variante digital de *Página*. O “Editorial” (a *homepage*) que dá acesso à totalidade dos PDF será sempre o do último volume editado. Regemo-nos pelo princípio de atualidade da página digital e não pelo de sedimentação dos conteúdos (que, em limite, tende ao excesso de informação e à perda de legibilidade). A função de arquivo ou repositório é cumprida pela secção “Livro”, que nos dá acesso aos volumes impressos em POD.

#### 5.4.3. Editorial e narrativa editorial

Reservamos ainda espaço à descrição da narrativa editorial de *Página – Livro 4*, que no essencial é comum às duas variantes. No entanto, é importante sublinhar que os seus modos de acesso variam, da sequencialidade (pelo menos no que diz respeito à apresentação da versão impressa) ao acesso determinado pelo “leitor-utilizador” na versão digital *Página*.

Ambas as variantes começam pelo editorial [PAG/L4/PDF1: capa, 1-11, contracapa]<sup>320</sup>. Este aproximou-se à formatação do primeiro volume, mas, desta vez, explorou elementos paratextuais e utilizou a marginalidade das notas de rodapé para explicar, de modo mais direto, os princípios centrais de *Página*<sup>321</sup>. De modo análogo, no primeiro anexo de

---

<sup>319</sup> Ver Anexo 3 (A3/407-11).

<sup>320</sup> Ao código anterior de referenciação de página da componente projetual adicionámos o número de PDF correspondente para a referência cruzada entre variantes, ou seja: [PAG/L4/PDF#: pp.].

<sup>321</sup> Ver Anexo 3 (A3/398-9).

*Página* (versão impressa) e em “Página” (o “sobre” na página digital) encontramos uma síntese de intenções do projeto editorial. Este é um editorial menor para que a sua adaptação ao *scroll* seja minimamente controlada (muito embora teste os limites da sua extensão, ou seja, é declaradamente extenso quando comparado com os padrões de usabilidade da *web*, sublinhando a dimensão potencialmente infinita da página digital). Na versão impressa, ao editorial segue-se, como nos volumes anteriores, a página com alusão às folhas marmoreadas <sup>[PAG/L4: 12]</sup>, o frontispício com o título <sup>[PAG/L4: 13]</sup>, bem como a síntese descritiva do presente volume <sup>[PAG/L4: 14-5]</sup>.

“Como começar o último” <sup>[PAG/L4/PDF2: 17-23]</sup> apropria-se da carta ao leitor de John Locke, em *Ensaio ao entendimento humano* <sup>[PAG/L4/PDF2: 19-21]</sup> (1690) e de um curto excerto da introdução de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* <sup>[PAG/L4/PDF2: 22-3]</sup>, de Gilles Deleuze e Feliz Guattari (1980). Os excertos aludem à autoria múltipla e a uma escrita autorreflexiva. Locke fala-nos ainda de um modo descontínuo de escrita, fruto das circunstâncias e da vida do autor. Precisamente no capítulo dedicado ao rizoma, no pequeno excerto de *Mil platôs*, Deleuze e Guattari declaram a multiplicidade de vozes da escrita, dos seus estratos cronológicos e materiais distintos, para concluir que qualquer livro é uma *assemblage* e que não há diferenças entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito.

O primeiro capítulo – “Economia da Publicação: para uma teoria do campo unificado da publicação na ‘era pós-digital’” <sup>[PAG/L4: 25-73]</sup> – faz-se acompanhar, pela primeira vez, de um ensaio <sup>[PAG/L4/PDF3: 29-31]</sup> referente à temática central da secção, *i.e.*, os modelos de confluência entre cultura impressa e digital na economia contemporânea da edição. Esta opção, a nosso ver, sublinha e aprofunda os critérios editoriais com base na temática e torna-os evidentes ao leitor. “This publication” <sup>[PAG/L4/PDF4: 31-41]</sup> é o primeiro projeto académico, de Madalena Guerra, que especula em torno da digitalização, fragmentação ou cópia como processos de virtualização da página impressa e desmistificação da ilusão do digital. A este segue-se outro projeto académico, “A Morfologia editorial” <sup>[PAG/L4/PDF5: 43-55]</sup> de Célia Castelo, onde a aluna inventaria elementos paratextuais (a partir do legado teórico de Gérard Genette) para, mais tarde, os converter em conteúdos autorreferenciais para a aferição dos aspectos comuns entre publicação impressa e digital. “Structural releases” <sup>[PAG/L4/PDF6: 57-62]</sup>, de Dick Higgins (1968), é um texto especulativo que nos apresenta a noção de prosa cumulativa, como categoria de escrita que resulta da transformação da anterior compartimentalização da palavra, num

estado atual de fluxo e atomização dos conteúdos. “Post-digital print + Print vs. electrons” [PAG/L4/PDF7: 63-73], de Alessandro Ludovico (2012), atualiza algumas das formulações filosóficas de Higgins através do reconhecimento das dinâmicas da produção editorial na “era pós-digital”. O autor identifica um conjunto de hipóteses para a edição contemporânea com base nos mais recentes desenvolvimentos de criação de modelos híbridos entre imprensa e digital. Conclui-se este núcleo com um quadro comparativo das semelhanças e diferenças entre imprensa e eletrões.

O segundo capítulo – “Teorias de ação para uma autonomia discursiva do design a partir da produção editorial” [PAG/L4: 75-135] – analisa a recente proliferação da produção editorial em design, entre a lealdade à imprensa (por vezes, baseada num fetichismo pelo objeto livro) e o reconhecimento das vantagens da cultura da rede. O ensaio [PAG/L4/PDF8: 76-89] que precede os restantes conteúdos anexos à secção procura entender como a esta vitalidade da edição em design (de design e sobre design, se quisermos), baseada em grande medida em esforços independentes ou autocomissionados, corresponde a evolução do discurso crítico ou autónomo da disciplina. Analisa ainda os seus modelos mais frequentes (os *readers*, as antologias) como resposta a uma suposta “cultura do uso das formas” (onde reinam ações como o *sampling*, a remistura, a *assemblage*, a colagem e a montagem).

“The publisher as biopolitical” [PAG/L4/PDF9: 91-9], de Jan Wenzel (2011), descreve os quadros programáticos da edição independente contemporânea (atentos às práticas da edição, mas igualmente a outros aspectos da produção e distribuição) como contributos essenciais ao futuro do livro. O autor compara a sua produção à do filme, no sentido em que ambas implicam organizar uma comunidade de produtores, e conclui que há uma forte interdependência entre o modo como organizamos o nosso trabalho e os livros que daqui resultam. A relação dos princípios da edição bibliográfica com a edição cinematográfica é ainda aludida num pequeno excerto de “O princípio cinematográfico e o ideograma” [PAG/L4/PDF10: 101-3], de Sergei Eisenstein (1929), onde o autor defende a edição a partir da colisão, *i.e.*, do conflito entre dois segmentos em oposição. Esta analogia à montagem por colisão é acolhida como critério editorial de *Página*, onde os conteúdos tendem a relacionar-se mais por corte ou rutura que por semelhança.

“Exame da obra de Herbert Quain” [PAG/L4/PDF11: 105-12], de Jorge Luis Borges (1941), é uma metáfora aos extremos da apropriação ou da autoria. O texto, como uma revisão monográfica, descreve a obra de Herbert Quain, para que, no final, Borges nos confesse

a apropriação de um dos textos do primeiro autor na feitura do conto “As ruínas circulares” em *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, livro seminal para o entendimento das bases conceituais do hipertexto. O terceiro projeto académico, “Onde está o autor?” [PAG/L4/PDF12: 113-21], de Ricardo Bonacho, retoma a questão da autoria em design, concentrando-se nas relações desta com a edição. Ao explorar as antologias ou *readers* como formato recorrente desta produção, o aluno devolve-nos uma publicação autorreferencial, de pendor crítico, sintetizada na questão que dá título ao projeto.

“Nota e digressão” [PAG/L4/PDF13: 123-6], de Paul Valéry (1895), é mais um exemplo de escrita topográfica (categoria central na seleção dos conteúdos de *Página – Livro 3*) e, por esse mesmo motivo, citamos a sua página original colocando-a em *mise en abyme* com a página deste quarto volume. O texto alude a um método empírico, neste caso de pendor não-científico, para a construção da obra, tendo por base a releitura. Constituído por duas colunas (e filiando-se num conjunto de obras previamente citadas, como “O que sobrou de um Rembrandt...” de Genet ou *Glas* de Derrida), o autor apresenta na coluna da esquerda a sua argumentação central, enquanto na coluna da direita, a desmonta, atualiza ou comenta.

“Towards critical autonomy or can graphic design save itself?” [PAG/L4/PDF14: 127-35], de Andrew Blauvelt (2003), é um ensaio onde se defende que apenas uma prática crítica, baseada em registos reflexivos e autorreferenciais (que questionem as convenções a partir de si mesmos), pode levar à autonomia do discurso do design. Este texto conclui a secção, uma vez que nele encontramos uma parte significativa dos fundamentos da problemática deste capítulo.

O terceiro e último capítulo central – “Braço de ferro ou cachimbo da paz? Entre publicação académica e publicação crítica” [PAG/L4: 137-233] – inicia-se com mais um ensaio [PAG/L4/PDF15: 138-47] que discorre sobre publicação independente e academia, naquilo que podem ser as suas tensões e esforços de cooperação. Procura-se igualmente entender o papel da publicação académica em design, a sua natureza idiossincrática. “Ghosted publics” [PAG/L4/PDF16: 149-62], ensaio de Andrew Murphie (2008), faz a ponte entre algumas das conclusões possíveis do capítulo anterior e analisa a passagem da centralidade dos conteúdos para os processos e impactos de publicar. O autor descreve a natureza dos modelos editoriais provenientes de coletivos reconhecidos (como a academia) em oposição àqueles que se centram em “coletivos que não se reconhecem”,

categoria essencial para o entendimento da cultura editorial contemporânea e dos modos de circulação das ideias.

“Expanded education for the paperless society” [PAG/L4/PDF17: 163-7], de Nam June Paik (1970), é um ensaio seminal sobre a relação da educação com os modelos editoriais. O autor defende a expansão destes para modelos audiovisuais suportados por uma rede global de distribuição. A esta expansão dos modelos editoriais corresponderá, naturalmente, uma expansão dos valores e competências da educação. A proposta coincide com as formulações do primeiro ensaio deste capítulo, ou seja, devemos pensar a publicação como forma de tornar pública a produção, tendencialmente privada, da academia.

O excerto de “Encyclopaedia acephalica” [PAG/L4/PDF18: 169-74], coordenado por George Bataille, remete-nos para a crítica ao modelo de conhecimento enciclopédico e antecipa a temática do projeto académico de Rute Selésio, “Dicionário de sentidos” [PAG/L4/PDF19: 175-88]. Este último assinala a destabilização dos modelos tradicionais do livro, na sua relação com o conhecimento, usando como estudo de caso o dicionário. A publicação final da aluna explora um modelo onde as entradas do dicionário, de autónomas, passam a elementos de um sistema relacional. Com uma atitude autorreflexiva, estas entradas discorrem sobre os novos paradigmas da leitura, como ação permanente de atualização do sentido de um texto.

“Ideia do estudo” [PAG/L4/PDF20: 189-94], de Georgio Agamben (1985), inicia o conjunto de textos dedicados em exclusivo às dimensões da educação. Neste ensaio, o autor discorre sobre a origem etimológica da palavra “estudo” para nos revelar que esta remonta à palavra “embate” ou “choque” e que, na sua natureza idealizada, se funda em processos intermináveis. “A lição do ignorante (ou tudo está em tudo?)” [PAG/L4/PDF21: 195-203], de Jacques Rancière (1981), é um dos pequenos textos do livro *O mestre ignorante*. Neste, baseado nas fundações do *ensino universal*, o autor defende uma aprendizagem englobante, que motive os alunos para um conhecimento transversal e para um esforço de relação permanente entre saberes que desfaça as hierarquias mestre/discípulo. O excerto fala-nos ainda de um livro, o *Telémaco*, a base de todo este sistema de ensino (“...tudo está no *Telémaco*.”). “(Only an attitude of orientation)” [PAG/L4/PDF22: 205-33], de Stuart Bailey (2009-10), reflete sobre a reconfiguração da educação em arte e design, à luz de novos modelos de ensino e dos novos desafios da academia.



“Em como terminar o último (para já)” [PAG/L4/PDF23: 237-41], tal como nos dois volumes anteriores e à semelhança dos “Prefácios” de todos os volumes de *Página*, apropriamo-nos das primeiras palavras de Victor Hugo, no “Prefácio” [PAG/L4/PDF23: 237-8] de *Han de Islândia* (1823), das últimas palavras de Bento Espinosa em *Tratado da correção do intelecto e do caminho pelo qual se dirige ao verdadeiro conhecimento das coisas* (1660-63) [PAG/L4/PDF23: 239] e de Friedrich Nietzsche no “Epílogo” [PAG/L4/PDF23: 240-1] de *A gaia ciência* (1882), para concluirmos o último volume de *Página*.

*Página – Livro 4* termina com o anexo – “Onde finalmente se explica *Página*” [PAG/L4/PDF24: 243-5] – que descreve o projeto editorial através dos seus eixos programáticos: a relação da teoria e da prática, do texto e do hipertexto, da edição e do design, fundamentos que nos auxiliaram para extrairmos as conclusões desta tese.

5.4.4. *Conclusões da experimentação projetual a partir do último volume de Página*

Neste última configuração de *Página*, explorámos a passagem dos modos de produção editorial impressos e digitais, da dicotomia à confluência, considerando as naturezas específicas de cada domínio. Isto implicou encontrarmos os argumentos essenciais que deslocam a questão do suporte para o entendimento transversal da produção editorial e de todas as suas esferas essenciais. A experiência partiu de um teste ao suporte, mas deslocou-se progressivamente para outras questões, como a fragmentação ou atomização dos conteúdos, a rede como cúmplice de comunicação, a distribuição e a consolidação de uma comunidade e de modelos híbridos editoriais. Evitámos processos de remediação<sup>322</sup> que acabam por nos levar à hierarquização das variantes (o que acontece quando se define o que é que remedeia o quê); procurámos antes perceber os limites e condições de uma “língua franca” para a página e a publicação. Em suma, *Página* procurou situar os mecanismos da edição numa cultura de confluências entre o digital e o impresso, onde o conjunto de lógicas descritas exprime o que há de mais contemporâneo nos discursos e na produção editorial.

---

<sup>322</sup> “A remediação é justamente essa representação de um *medium* num outro e significa a lógica formal pela qual os novos *media* reamoldam anteriores formas mediais” (Furtado, 2007: 80).



## CONCLUSÃO

*O estudo, de facto, é em si mesmo interminável. Quem conheça as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial promete abrir uma via nova, logo abandonada em favor de uma nova descoberta, ou quem quer que tenha conhecido a impressão ilusória e labiríntica daquela ‘lei da boa vizinhança’, a que Warburg submeteu a organização da sua biblioteca, sabe bem que o estudo não só não pode ter fim, como também o não quer ter.*

Georgio Agamben (1985: 53), “Ideia do estudo”

*(...) continua-se – coragem – recomeçamos a leitura!*<sup>323</sup>

Aby Warburg (1927 *apud* Didi-Huberman, 2010: 46)

No início desta dissertação começámos por perguntar se a página que investigávamos poderia ser considerada uma heterotopia ou espaço de convergência da edição com o design, distinta de uma “primeira ordem” editorial, hierárquica e causal, onde cada uma destas operações é um momento autónomo do ciclo de produção (como acontece, por exemplo, com o design editorial, uma prática do design ao serviço da escrita ou da edição). Para tal, havia que investigar por que valores se rege este espaço de exceção e quais os modos que, simultaneamente, o relacionam e o singularizam face a uma canónica “primeira ordem” editorial; para, mais tarde, chegarmos à descrição e exploração de uma “segunda ordem” que, baseada em processos críticos e autorreferenciais, dê lugar a um outro entendimento de página que contradiz a norma da sua própria definição ou das ações que a compõem.

A metodologia aplicada, orientada pela prática projetual, foi determinante para a obtenção de respostas, ao considerar a interdependência da teoria com a prática como sua condição fundamental.

A investigação procurou dotar a problemática de uma centralidade científica e, para tal, relacionámo-la com a academia, por vínculo formal, a partir de quatro eixos: i) pelo seu desenvolvimento em contexto de estudos de doutoramento; ii) pela implementação prévia da problemática nos *curricula* das disciplinas lecionadas em contexto do mestrado em DCNM (*Projeto II e Laboratório II*), no ano letivo de 2010/11; iii) pela decorrente orientação dos projetos dos discentes; iv) pela proposta do projeto editorial

---

<sup>323</sup> Na versão consultada: “(...) si continua – coraggio – ricominciamo la lettura!”

*Página* para o referido mestrado.

Este último ponto define a componente prática que, mais do que o lugar onde se aplica a investigação teórica, foi o catalisador do estudo: lançou as questões centrais e as questões secundárias que orientaram cada um dos quatro capítulos centrais e dos quatro volumes projetuais; a sua orientação editorial, a seleção de autores e conteúdos ditou igualmente a revisão bibliográfica e a leitura do estado da arte. No essencial, a prática projetual dirigiu-nos às conclusões que agora apresentamos.

*Página*, a componente projetual desta investigação, é uma heterotopia, um espaço ao qual foi atribuída uma outra função, distinta da que seria expectável em relação à cultura editorial em que se insere. Com isto não queremos dizer que contestamos a existência ou validade dos processos onde se encontram reguladas e autonomizadas as funções da edição e as do design (a página do design editorial); mas que na página que esta investigação circunscreveu dificilmente identificamos quais os gestos ou funções específicos do design e da edição.

Através do desenvolvimento do projeto, entendemos a página como lugar recorrente de uma “escrita” própria do design de comunicação, que adquire frequentemente a forma de publicação. Quando associamos a representação da dinâmica curricular do mestrado em DCNM, o modelo editorial *Página* afirma que a experimentação em torno da edição deve ter a academia como sede própria (não-exclusiva), onde naturalmente se encontram os princípios para um design crítico, ou se quisermos epistemológico. Cremos ser este o fundamento de uma outra tipologia de publicação académica que, simultaneamente, represente, conteste e inverta os modos de publicação do conhecimento em design.

O processo que conduziu ao projeto tornou perceptíveis as sobreposições entre design e edição. Pela teoria e pela prática auscultámos este território: espaço intersticial de uma produção particular, com características experimentais e laboratoriais, e que usualmente transforma a materialidade da página e do livro em elemento discursivo. Quando afirmamos uma relação cúmplice do design com a edição, falamos de uma produção que avalia e negocia permanentemente os processos, matérias e funções de cada uma destas práticas, ou seja, que questiona os seus territórios estanques. Deste modo, considerámos que os esforços desta produção entram no domínio de uma reclamação (difusa) de autoria que determina, ainda, outra condição: considerar a edição enquanto género (como a literatura, o ensaio, a poesia), *i.e.*, aquela que tem por motores de ação

uma consciência original das lógicas editoriais, dos valores da página e do volume do livro.

Esta convergência não é um esforço isento de tensões. Ao testar, em sincronia, as ações e funções inerentes aos papéis do editor e do designer, questionámos as suas hierarquias. No projeto *Página*, quisemos, fundamentalmente, evitar uma redução simplista, colocando a gestão do conteúdo no domínio da edição, e a gestão da forma, a apresentação e reprodução no domínio do design. Daqui resultou uma retórica editorial que se expandiu naturalmente à tectónica das publicações, ou seja, que diluiu os limites do que é editar conteúdo e forma, e que nos levou a entender a paginação como ação intrínseca ao gesto editorial (e não operação apensa ou posterior). De facto, muitas decisões editoriais foram tomadas em função da página, entendendo a sua qualidade espacial, a sua gramática paratextual, os elementos que a compõem (textuais ou visuais) e a sua materialidade enquanto valores discursivos.

Para chegarmos a esta constatação, revelou-se fundamental o inventário e análise de exemplos literários, que através das suas peculiares formas de inscrição, concebidas espacialmente e verbalmente, interrogam as operações a partir das quais se constituem. Os exemplos analisados (*Un coup de dés*, *Finnegans wake*, “2 pages, 122 words on music and dance”, “Lecture on nothing”, *Glas*) e os que fomos inventariando na componente prática (“The page”, *Le livre*, “Roland Barthes e Robert Musil”, “O que sobrou de um Rembrandt rasgado em quadradinhos muito perfeitos, que foi pela retrete abaixo”, “Nota e digressão”) demonstraram-nos que a página não é, nem nunca foi, apenas, o espaço do domínio da linha ou dos valores diacrónicos, e que a escrita pode explorar princípios de digressão, independentemente dos *media*. A partir destas observações testámos a hipótese de uma edição que se rege pelos mesmos valores, ou seja, que explora modelos não-dialéticos entre texto e hipertexto, ler e ver, e que reconhece a página como conceito e condição que reúne práticas artísticas e discursivas.

Desta investigação e experimentação emergiu, igualmente, a questão da autoria em design que, atualmente, ganha expressão em projetos editoriais independentes ou de autoedição, mas, igualmente, em projetos editoriais académicos.

A autoria é sempre a reclamação de poder e implica disputa. O projeto editorial explorou as tensões entre autoria (produção de conteúdos originais) e edição-autoria (a afirmação de uma escrita editorial). Em *Página*, a escrita persiste nos discursos de cada um dos autores convocados (referências críticas ou históricas – entre escritores,

designers, filósofos, ensaístas –, docentes e discentes do mestrado em DCNM). Mas também o editor declara a sua escrita, quando explora pretensões poéticas, estéticas ou criativas a partir da edição. Tal como na escrita, a edição em *Página* é uma narrativa declarada e uma questão de retórica; ou seja, demonstra e seleciona os argumentos para uma prova ou para a construção de um único “texto” – a publicação. Como resultado, mais do que elevar ou isolar vozes, o projeto reconhece que a estas práticas editoriais se associa a distribuição ou partilha dos valores, direitos e deveres correspondentes à autoria. Desta observação resulta a divergência fundamental entre as problemáticas designer-autor e designer-editor-autor, uma vez que esta última se define por ser uma prática crítica que já não está essencialmente preocupada com a originalidade ou a expressão pessoal, mas com a criação de contextos inventivos, que analisem criticamente e proponham outras práticas editoriais.

Igualmente pela investigação teórica e prática, circunscrevemos as condições para um campo unificado da publicação na era pós-digital. Observámos a produção editorial contemporânea à luz de uma profunda reformulação dos seus modelos e como resposta à destabilização da ordem do livro pelos *media* digitais. Considerámos que o expressivo empenho das práticas críticas do design na edição e o investimento dirigido em particular às matérias impressas são disto um claro efeito.

Indagámos quais os modos como a produção editorial contemporânea reflete quase duas décadas de familiarização com os modelos e formulações da cultura digital. Ao traduzir estas observações e ao fundar-se em princípios de negociação, de mediação das dialéticas, *Página* absorveu os valores culturais de uma época “depois dos *media*”. Os seus princípios editoriais revelam-nos que subjacente à preferência pela materialidade do objeto editorial, se encontra a leitura crítica e a apropriação funcional e estética das culturas da rede, ao considerar a apropriação, remistura, *sampling*, montagem ou colagem como princípios que rompem com ordens de causalidade linear na seleção e ordenação dos conteúdos. Dos efeitos da era pós-digital na produção editorial ainda extraímos a fragmentação ou a atomização dos conteúdos, a escrita e a leitura não-lineares, a desconstrução dos limites autor/leitor (e a consequente perda de soberania do primeiro enquanto figura tutelar da cultura), a expansão de um conhecimento coletivo e dos seus modelos de escrita, a colisão das escalas local/global ou individual/coletivo.

*Página* retoma o pensamento dos processos do design através da sua própria produção. Tanto os volumes impressos em POD como a aplicação de princípios editoriais

comuns para a constituição de uma língua franca entre modelos impressos e digitais culminam no desenvolvimento de duas variantes (impressa e digital) para uma mesma publicação – o último volume da experimentação projetual, *Página – Livro 4*. O projeto demonstra, particularmente neste último momento, como os processos editoriais já não se definem essencialmente pelo suporte impresso ou digital da publicação; independentemente do resultado, os processos já são híbridos, se tivermos em conta a produção editorial como um todo, ou seja, como processo que não se resume à produção e edição de conteúdos, mas que integra os efeitos ou condições da sua circulação e receção. Quando explorámos a migração dos discursos como fenómeno natural e critério fundamental para um campo unificado da produção editorial, declarámos que a literacia contemporânea lida naturalmente e simultaneamente com universos digitais e impressos, e desloca a sua ação de uns para outros, consoante a natureza da publicação e os objetivos de leitura.

Para além dos exemplos provenientes da literatura, encontrar na página o espaço que regula uma “segunda ordem” editorial implicou seguirmos a genealogia de valorização do papel e função do texto nas artes visuais. Analisámos a relação da cultura do design com a cultura do texto através de uma aproximação prévia, por via das artes visuais, em particular a partir das vanguardas. Estas dirigiram os valores de uma matéria de comunicação usualmente alheada desta produção artística para o seu espectro direto de ação, e reconheceram que existiam outros domínios ou funções para o texto, para além da reflexão ou declaração das suas posições artísticas e intelectuais. Quando iniciaram um expressivo movimento de utilização do texto enquanto instrumento artístico, as vanguardas simultaneamente reconheceram a importância da página e do seu desenho para a consolidação de outros modos de “escrita”; ou seja, deram continuidade ao gesto de *Un coup de dés* e ampliaram a expressão de uma das revoluções do texto – a sua objetificação ou materialidade. Tomámos, igualmente, por exemplares: o legado de William Morris e da Kelmscott Press; a valorização do texto pela arte conceptual; a aproximação aos meios de produção dos movimentos de contracultura ou, no contexto académico, por Muriel Cooper e o seu *Visible language workshop*; a colaboração de Marshall McLuhan com Quentin Fiore; entre outros exemplos contemporâneos, como as práticas *just-in-time* aplicadas a projetos editoriais, exploradas pelos Dexter Sinister. Por sua vez, o conjunto destas práticas motivaram uma consequente investigação e análise teórica centrada, naturalmente, em autores que se dispõem geograficamente nas

zonas consentâneas a esta experimentação, isto é, Europa (em particular França, Alemanha, Rússia, Grã-Bretanha) e EUA. Esta mesma circunscrição levou-nos à seleção de autores e textos que nortearam esta investigação, nas componentes teórica e prática.

Do desafio de desenvolvimento de investigações orientadas pela prática decorre a economia da presente investigação e a consequente prioridade dada ao desenvolvimento da componente projetual. Sendo *Página* um projeto editorial, a complexidade dos seus processos (incorporação da problemática nas dinâmicas curriculares do mestrado, definição dos princípios e modelos editoriais, seleção de conteúdos, edição, design, revisão, produção) definiu calendário e métodos, bem como a exclusão dos processos de teste ou verificação, ou seja, no caso dos processos editoriais, de receção ou leitura.

Considerámos que a exploração das afinidades do design com a edição é essencial na investigação de modelos alternativos para a produção editorial em design, mas também na publicação em outros domínios ou contextos (como o das artes visuais ou da literatura). Reconhecemos que baseámos a investigação na nossa experiência de edição a partir dos processos de design. A leitura desta tese por parte de investigadores, especialistas e profissionais de outras áreas da edição, como a edição de texto literário ou no contexto das artes visuais, poderá oferecer perspetivas adicionais sobre o processo editorial enquanto género.

A expectável estratégia de conclusão de um estudo exaustivo com propostas de investigação futura leva-nos a concordar com Agamben quando nos diz que, naturalmente, qualquer investigação não só não tem fim, como desejavelmente não o quer ter. No caso da presente tese, ao propormos um modelo editorial para a produção académica do mestrado em DCNM, inevitavelmente se impõe a sua implementação como diligência para o futuro. Para a análise da produção académica e a sua adaptação a discursos editoriais partiu-se da atividade do mestrado no ano letivo de 2010-11. Esta circunscrição, bem como o conhecimento prévio das dinâmicas do mestrado em anos letivos anteriores, definiu os princípios editoriais preliminares de *Página*. Ser-nos-á útil a posterior implementação noutros anos letivos, para com isto chegarmos a um conjunto de novas necessidades e conclusões às quais o modelo terá de encontrar respostas.

A partir desta primeira implementação, deveremos começar por refletir sobre os efeitos do projeto na comunidade académica em design. Reconhecemos ser necessário expandir a ação deste modelo editorial, e, para tal, deverão ser encontrados os modos através dos quais os seus princípios possam ser apropriados, testados e questionados por



diversos agentes ligados à construção de discurso em design, entre discentes, docentes ou outros motores críticos.

Entendemos que a educação em design deve caminhar por terrenos exploratórios e ser crítica em relação ao seu tempo, trabalhando com ele e antecipando discussões ou debates futuros. Como um primeiro contributo, o projeto *Página* permitiu-nos testar um outro modelo para a publicação da produção académica em contexto de estudos pós-graduados. Contudo, será fundamental aprofundar a investigação da relação da edição com a educação em design, e como esta impõe a questão da representação institucional e o reconhecimento dos seus modelos pedagógicos intrínsecos. Tal proposta deverá começar por inventariar e analisar os modelos da publicação académica tradicional (centrada na avaliação e edição entre pares) e os modelos alternativos que possam revelar uma maior compatibilidade com a prática e cultura projetuais, ao valorizar a interdependência teoria/prática, um “saber pensar” e um “saber pensar para fazer”.

Para tal, devemos considerar que as principais discussões em torno do futuro da produção científica própria em design estão intimamente ligadas ao desenvolvimento de teses a partir de metodologias de investigação baseadas na prática. Com a expansão da aplicação destas metodologias em futuras investigações, poderemos identificar as necessidades e os argumentos para a consolidação de outros modelos editoriais científicos mais compatíveis com a natureza da produção académica em design ou da sua cultura projetual. Elencar estas possibilidades é, atualmente no seio da academia, uma questão eminentemente económica e política, quando reconhecemos a centralidade da publicação científica como critério de avaliação institucional e de atividade docente.



## BIBLIOGRAFIA

- AARSETH, Espen (1997), *Cibertexto: perspectivas sobre a literatura ergódica*, Lisboa: Pedra de Roseta, 2005.
- AAVV (2010), *Algumas obras a ler*, Museu Coleção Berardo, Lisboa: Athena.
- ADORNO, Theodor W. (1958), “The essay as form” in *The Adorno reader*, Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio (1985), “Ideia do estudo” in *Ideia da prosa*, Lisboa: Livros Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio (2009), “What is the contemporary?” in *What is apparatus? and other essays*, Stanford: Stanford University Press.
- ALLEN, Graham (2011), *Intertextuality*, Nova Iorque: Routledge.
- ALMEIDA, Victor (2009), *O Design em Portugal, um tempo e um modo: a institucionalização do design português entre 1959 e 1974*, doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Design de Comunicação), Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.
- ALTENA, Arie, FAUCONNIER, Sandra, HARDI, Claudia, KLEEREBEZEM, Jouke, ZIMPRICH e Inga (2006), *Ubiscribe 0.9.0: Recent changes. Pervasive, personal, participatory*, Maastrich: Jan van Eyck Academie, Design Department.
- ALTENA, Arie (2007), “Pixel and Ink” in Ludovico, Alessandro e Muller, Nat (eds.), *The Mag.net reader 2: Between paper and pixel*, Bari: Open Mute.
- ALTENA, Arie (2011), “Gathering up characters” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- ALVES, Marco Antônio Sousa (2012), “A questão da morte do autor em Foucault”, disponível em <[http://www.academia.edu/2538405/A\\_questao\\_da\\_morte\\_do\\_autor\\_em\\_Foucault](http://www.academia.edu/2538405/A_questao_da_morte_do_autor_em_Foucault)> [último acesso: 24-10-2013].
- AND, Mielke (1992), “Why publish noise?” in Schumann, Max (ed.), *By any means necessary: photocopy artists' books and the politics of accessible printing technologies*, Nova Iorque: Printed Matter.
- APPADURAI, Arjun (1996), *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*, Lisboa: Teorema, 2004.
- ARNAR, Anna Sigrídur (2008), “Stéphane Mallarmé on the democratic potentials of the fin-de-siècle newspaper” in Folie, Sabine (ed.), *Un coup de dés: writing turned image. An alphabet of pensive language*, Viena: Generali Foundation.
- ARCHER, Bruce (1995), “The nature of research” in *Co-design, interdisciplinary journal of design and contextual studies*, vol. 1, n.º 2 (Janeiro de 1995), disponível em <<http://archive.org/details/TheNatureOfResearch>> [último acesso: 24-10-2013].

- ASCOTT, Roy (1984), “Art and telematics: towards a network consciousness” in Ascott, Roy e Shanken, Edward A. (2003), *Telematic embrace: Visionary theories of art, technology, and consciousness*, University of California Press: Berkeley.
- BABO, Maria Augusta (1999), “O hiperlivro: ainda um livro?” in Miranda, José Bragança de (org.), *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Edição Cosmos.
- BAETENS, Jan (2005), “Illustrations, images, and anti-illustrations” in Hocks, M. e Kendrick, M. (eds.), *Eloquent images: Word and image in the age of new media*, Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press.
- BAILEY, Stuart, KEEFER, Angie e REINFURT, David (2011), *Bulletins of the serving library #1*, Berlim: Sternberg Press.
- BAILEY, Stuart, FREDERICKSEN, Eric e REINFURT, David (2009), “Re: The serving library” in *Fillip #10* (Outono, 2009), Vancouver: Fillip, disponível em <<http://fillip.ca/content/re-the-serving-library>> [último acesso: 24-10-2013].
- BARRENTO, João (2010), *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- BARTHES, Roland (1953), *O grau zero da escrita*, Lisboa: Edições 70, 2006.
- BARTHES, Roland (1968), “A morte do autor” in *O rumor da língua*, Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Lisboa: Edições 70, 1999.
- BARTHES, Roland (1973), *O prazer do texto*, Lisboa: Edições 70, 2001.
- BAYER, Herbert (1951), “Toward the book of the future” in Lee, Marshall (ed.), *Books of our time*, Nova Iorque: Oxford University Press.
- BAZIN, Patrick (1996), “Toward metareading” in Nunberg, Geoffrey (ed.) *The future of the book*, California: University of California Press.
- BECK, Haig e COOPER, Jackie (2011), “UME” in Wooller, Kirk (ed.), *20/20: editorial takes on architectural discourse*, Londres: AA publications.
- BENJAMIN, Walter (1934), “The author as producer” in *New Left Review* 1/62 (Julho/Agosto de 1970), disponível em <<http://newleftreview.org/1/62/walter-benjamin-the-author-as-producer>> [último acesso: 24-10-2013].
- BENJAMIN, Walter (1936-39), “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d’Água, 1992.
- BIGGS, Michael (2004), “Editorial: the role of the artefact in art and design research” in *Working papers in art and design: the role of the artefact in art & design research*, vol. 3, disponível em <[http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol3/mbintro.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol3/mbintro.html)> [último acesso: 24-10-2013].

- BIGGS, Michael e KARLSSON, Henrik (2011), *The routledge companion to research in the arts*, Londres, Nova Iorque: Routledge.
- BLACKBURNE, Clare (2007), “(Up) AgAinst the (in) Between: interstitiAl spAtiAlity in Genet And DerridA” in *Parrhesia*, n.º 3, disponível em <[http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia03/parrhesia03\\_blackburne.pdf](http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia03/parrhesia03_blackburne.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].
- BLANCHOT, Maurice (1959), *O livro por vir*, Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- BLANCHOT, Maurice (1969), “The absence of the book” in *The infinite conversation*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- BLANCHOT, Maurice (1969b), *The infinite conversation*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- BLAUVELT, Andrew (2003), “Towards critical autonomy, or can graphic design save itself?” in *Emigre* #64, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, Emigre, Inc.
- BLAUVELT, Andrew (2011), “From books to texts” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz/Graphic Design Museum.
- BOLTER, Jay David (1991), *Writing space: the computer, hypertext, and the history of writing*, Nova Jersey: Lawrence Erlbaum.
- BOLTER, Jay David e GRUSIN, Richard (2000), *Remediation: understanding new media*, Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- BOLTER, Jay David (2001), *Writing space: computers, hypertext, and the remediation of print*, Nova Iorque: Routledge.
- BOLTER, Jay David e GROMALA, Diane (2003), *Windows and mirrors: interaction design, digital art, and the myth of transparency*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- BOLTER, Jay David (2005), “Critical theory and the challenge of new media” in Hocks, M. e Kendrick, M. (eds.), *Eloquent images: word and image in the age of new media*, MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London.
- BONSIEPE, Gui (1997), “Design – the blind spot of theory or Theory – the blind spot of design”, Maastricht: Jan van Eyck Academy, disponível em <<http://www.guibonsiepe.com/pdf/visudisc.pdf>> [último acesso: 24-10-2013].
- BORG DORFF, Henk (2011), “The production of knowledge in artistic research”, in Biggs, Michael e Karlsson, Henrik (eds.), *The routledge companion to research in the arts*, Londres, Nova Iorque: Routledge.
- BORGES, Jorge Luis (1967), “The metaphor” in *This craft of verse*, Harvard: Harvard University Press, 2002.

- BORGES, Jorge Luis (1975), *O livro de areia*, Lisboa: Quetzal, 2012.
- BOURDIEU, Pierre e CHARTIER, Roger (1983), “Reading as a cultural practice: a dialogue between Pierre Bourdieu and Roger Chartier”, disponível em <<https://cdn.anonfiles.com/1349160052591.pdf>> [último acesso: 24-10-2013].
- BOURRIAUD, Nicolas (1998), *Relational aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas (2005), *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world*, Nova Iorque: Lukas & Sternberg.
- BRECHT, Bertolt (1932), “The radio as an apparatus of communication”, excerto disponível em <<http://www.medienkunstnetz.de/source-text/8/>> [último acesso: 24-10-2013].
- BRIDLE, James (2011), “Encoded experiences” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- BRINGHURST, Robert (1992), *The Elements of Typographic Style*, Vancouver: Hartley & Marks, Publishers, 2004.
- BRODY, Florian (1999), “The medium is the memory” in Lunenfeld, Peter (ed.), *The digital dialectic: new essays on new media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- BROECKMANN, Andreas (2006), “The beauty of printing and the glory of networking” in Eraso, Miren, Ludovico, Alessandro e Krekovic, Slavo (eds.), *The mag.net reader #1: experiences in electronic cultural publishing*, Bari: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa.
- BRUINSMA, Max (2011), “Watching, formerly reading” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- BUCHANAN, Richard (2001), “Design research and the new learning” in *Design Issues*, vol. 17, n.º 4 (Outono, 2001), disponível em <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/07479360152681056?journalCode=desi>> [último acesso: 24-10-2013].
- BUURMAN, Gerhard (2005), “Foreword” in Buurman, G. (ed.), *Total interactions: theory and practice of a new paradigm for the design disciplines*, Basileia: Birkhäuser.
- CAGE, John (1961), *Silence: lectures and writings*, Londres: Marion Boyars, 2009.
- CALASSO, Roberto (2004), “La edición como género literario” in *El Malpensante* #65, 2005, disponível em <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=114951>> [último acesso: 24-10-2013].
- CAMPANELLI, Vito (2011), “Flowing together” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- CARRIÓN, Ulisses (1975), “The new art of making books” in Langdon, James (ed.), *Book*, Birmingham: Eastside Projects, 2010.

CARTER, Paul (2004), *Material thinking: the theory and practice of creative research*, Melbourne: Melbourne University Press.

CARTER, Marcus e MARCINKOSKI, Christopher (2011), “Perspecta” in Wooller, Kirk (ed.), *20/20: editorial takes on architectural discourse*, Londres: AA publications.

CERTEAU, Michel de (1984), “Reading as poaching” in *The practice of everyday life*, Berkeley, LA, Londres: University of California Press.

CERTEAU, Michel de (1984b), “The scriptural economy” in *The practice of everyday life*, Berkeley, LA, Londres: University of California Press.

CHAMBERLAIN, Colby (2012), *The binder and the server – Triple Canopy*, Nova Iorque: Canopy Canopy Canopy.

CHARTIER, Roger (1992), *The order of books: readers, authors, and libraries in Europe between the 14th and 18th centuries*, Palo Alto: Stanford University Press, 1994.

CHARTIER, Roger (1995), *Forms and meanings: texts, performances, and audiences from codex to computer*, Filadélfia: University of Pennsylvania Press.

CHARTIER, Roger (2005), “De l’écrit sur l’écran. Écriture électronique et ordre du discours” in *Les écritures d’écran: histoire, pratiques et espaces sur le Web*, (colóquio 18 e 19 de Maio de 2005, Aix-en-Provence), disponível em <<http://www.imageson.org/document591.html>> [último acesso: 24-10-2013].

CHRISTIN, Anne-Marie (2000), “The first page” in *European Review*, vol. 8, n.º 4, Cambridge: Cambridge University Press, disponível em <[http://www.ceei.univ-paris7.fr/07\\_ressource/01/document/the\\_first\\_page.pdf](http://www.ceei.univ-paris7.fr/07_ressource/01/document/the_first_page.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].

COLUZZI, Francesca (2012), “Teach me how to make a book! – Education in graphic design and visual art in the age of digital publishing” in *Out of ink: future publishing industries*, Amsterdão: Institute of Network Cultures, disponível em <<http://networkcultures.org/wpmu/outofink/2012/11/21/teach-me-how-to-make-a-book-education-in-graphic-design-and-visual-art-in-the-age-of-digital-publishing/>> [último acesso: 24-10-2013].

COOVER, Robert (1992), “The end of books” in Wardrip-Fruin, Noah e Montfort, Nick (eds.), *The New Media Reader*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

COOPER, Muriel e LUPTON, Ellen (1994), “Muriel Cooper conversation with Ellen Lupton”, disponível em <<http://elupton.com/2010/07/cooper-muriel/>> [último acesso: 24-10-2013].

COUMANS, Anke (2003), “Practice-led research in higher arts education” in Ophuysen, T. e Ebert, L. (eds.), *On the move: sharing experience on the Bologna Process in the arts*, Amsterdão: European League of Institutes of the Arts (ELIA), disponível em <<http://www.docstoc.com/docs/28889055/Practice-led-research-in-Higher-Arts-Education>> [último acesso: 24-10-2013].

CRAMER, Florian (2009), *Snake rituals and switching circuits: the blurring lines between mass and personal communication, "old" and "new" media*, Roterdão: Piet Zwart Institute, Willem de Kooning Academy, Rotterdam University.

CRAMER, Florian (2011), "The revenge of the Gutenberg Galaxy" in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

CRAMER, Florian (2011b), "L'alphabétisation électronique et les arts contemporains" in Lantenois, Annick (ed.), *Lire à l'écran*, Paris: Éditions B42.

CRAMER, Florian (2011c), "Sober genealogies of the (un)bound dialectic" in Lovinck, Geert (org.), *The unbound book* (conferências), Amsterdão: Institute of Networked Cultures, disponível em <<http://e-boekenstad.nl/unbound/index.php/florian-cramer-on-actual-genealogies-of-the-unbound-dialectic/>> [último acesso: 24-10-2013].

CROSS, Nigel (2001), "Designerly ways of knowing: design discipline versus design science" in *Design Issues*, vol. 17, n.º 3 (Verão, 2001), Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press.

CROSS, Nigel (2007), "From a design science to a design discipline: understanding designerly ways of knowing and thinking" in Michel, Ralf (ed.), *Design research now: essays and selected projects*, Basileia, Boston, Berlim: Board of International Research in Design, BIRD, Birkhäuser Verlag AG.

CRUZ, Maria Teresa (2002), "O artificial ou a cultura do design total" in *INTERACT #7* – *Revista On Line de Arte Cultura e Tecnologia*, disponível em <<http://www.interact.com.pt/memory/interact7/ensaio/ensaio4.html>> [último acesso: 24-10-2013].

CRUZ, Maria Teresa (2005), "Apresentação" in Fidalgo, António e Serra, Paulo (org.), *Estética e tecnologias da imagem. Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico: Ciências da Comunicação em congresso na Covilhã*, vol. I, Universidade da Beira Interior: Covilhã, disponível em <[http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas\\_vol\\_1.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas_vol_1.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].

DACOS, Marin (2011), "Le livre inscriptible" in Lantenois, Annick (ed.) (2011), *Lire à l'écran*, Paris: Éditions B42.

DAVIDSON, Cynthia (2011), "Log" in Wooller, Kirk (ed.), *20/20: editorial takes on architectural discourse*, Londres: AA publications.

DEBORD, Guy-Ernest (1956), "Methods of détournement" in *Les Lèvres Nues* #8, disponível em <<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/3>> [último acesso: 24-10-2013].

DEBRAY, Régis (1996), "The book as symbolic object" in Nunberg, Geoffrey (ed.), *The future of the book*, California: University of California Press.

DELEUZE, Gilles (1975), *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris: Les Editions de Minuit.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1980), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, São Paulo: Editora 34, 2000.



- DELEUZE, Gilles (1992), “Postscript on the societies of control”, in *OCTOBER* #59 (Inverno, 1992), Cambridge, MA: MIT Press, disponível em <[https://files.nyu.edu/dnm232/public/deleuze\\_postscript.pdf](https://files.nyu.edu/dnm232/public/deleuze_postscript.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris: Editions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1974), *Glas*, Paris: Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1974b), *Glas*, Lincoln, Londres: University of Nebraska Press, 1986.
- DERRIDA, Jacques (2001), “The book to come” in *Paper machine*, Palo Alto: Stanford University Press, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada Editores, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), “Heterotopias, o las cartografías del extrañamiento” in *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía.
- DILNOT, Clive (1998), “The science of uncertainty: the potential contribution of design to knowledge”, in *Doctoral education in design conference*, Ohio: Ohio State University, disponível em <<https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/filearea.cgi?LMGT1=PHD-DESIGN&a=get&f=dilnot.rtf>> [último acesso: 24-10-2013].
- DINKLA, Söke (2004), “Virtual narrations. From the crisis of storytelling to new narration as a mental potentiality”, disponível em <[http://www.mediaartnet.org/themes/overview\\_of\\_media\\_art/narration/1/](http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/narration/1/)> [último acesso: 24-10-2013].
- DOUGLAS, Jane Yellowlees (2001), *The end of books, or books without end?: reading interactive narratives*, Michigan: University of Michigan Press, disponível em <<http://books.google.pt/books?id=ReMjJYdo2n0C&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>> [último acesso: 24-10-2013].
- DREBEN, Markus, GRUMM, Lina, KÖNIG, Annee WENZEL, Jan (2010), *Liner notes*, Leipzig: Spector Books.
- DRUCKER, Johanna (1997), *The art of the written image*, disponível em <<http://www.granarybooks.com/books/drucker3/drucker3.4.html>> [último acesso: 24-10-2013].
- DRUCKER, Johanna (2002), “Intimations of immateriality: graphical form, textual sense, and the electronic environment” in Loizeaux, E. B. e Fraistat, N. (eds.). *Reimagining textuality: textual studies in the late age of print*, Madison: University of Wisconsin Press.
- DRUCKER, Johanna (2003), “The virtual codex from page space to e-space” in *History of the Book* (conferência), disponível em <<http://www.philobiblon.com/drucker/>> [último acesso: 24-10-2013].
- DURLING, David (2000), “Design in the UK: some reflections on the emerging PhD” in Durling, D. e Friedman, K. (eds.), *Doctoral education in design: foundations for the future*, Stoke-on-Trent: Staffordshire University Press.

DURLING, David (2000b), “Reliable knowledge in design” in *Working papers in art and design: the foundations of practice-based research*, disponível em

<[http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol1/durling1.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol1/durling1.html)>

[último acesso: 24-10-2013].

DURLING, David (2002), “Discourses on research and the PhD in design” in *Quality assurance in education*, vol. 10, n.º 2, disponível em

<[http://w3.unisa.edu.au/easresearch/degrees/docs/discourse\\_phd.pdf](http://w3.unisa.edu.au/easresearch/degrees/docs/discourse_phd.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].

ECO, Umberto (1994), “The future of the book” in *The future of the book* (simpósio), Universidade de São Marino, disponível em <[http://www.themodernword.com/eco/eco\\_future\\_of\\_book.html](http://www.themodernword.com/eco/eco_future_of_book.html)>

[último acesso: 24-10-2013].

ECO, Umberto (1996), *From Internet to Gutenberg*, disponível em

<[www.inf.ufsc.br/~jbosco/FromInternetToGutenberg.pdf](http://www.inf.ufsc.br/~jbosco/FromInternetToGutenberg.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].

ECO, Umberto e CARRIÈRE, Jean-Claude (2009), *A obsessão do fogo*, Lisboa: Difel.

EL LISSITZKY (1926), “Our book” in Bierut, Michael *et al.*, *Looking closer 3: classic writings on graphic design*, Nova Iorque: Allworth Press, 1999.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1970), “Constituents of a theory of the media” in Wardrip-Fruin, Noah e Montfort, Nick (eds.), *The new media reader*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

ERASO, Miren, LUDOVICO, Alessandro e KREKOVIC, Slavo (2006), *The mag.net reader #1: experiences in electronic cultural publishing*, Bari: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa.

FALLMAN, Daniel (2005), “Why research-oriented design isn’t design-oriented research”,

Umea Institute of Design Press, disponível em <<http://daniel.fallman.org/resources/papers/2005-nordes-dfallman.pdf>> [último acesso: 24-10-2013].

FAUCONNIER, Sandra (2007), “Networked readership” in Ludovico, Alessandro e Muller, Nat (eds.), *The mag.net reader 2: between paper and pixel*, Bari: Open Mute.

FERRO-THOMSEN, Martin (2011), “Reading beyond words” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

FINDELI, Alain (2001), “Rethinking design education for the 21st century: theoretical, methodological, and ethical discussion”, in *Design Issues*, vol. 17, n.º 1 (Inverno, 2001), Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press, disponível em

<[http://www.academia.edu/672166/Rethinking\\_design\\_education\\_for\\_the\\_21st\\_century\\_Theoretical\\_methodological\\_and\\_ethical\\_discussion](http://www.academia.edu/672166/Rethinking_design_education_for_the_21st_century_Theoretical_methodological_and_ethical_discussion)> [último acesso: 24-10-2013].

FISCHER, Gerhard e OSTWALD, Jonathan (2003), “Knowledge communication in design communities” in Bromme, Rainer, *et al.* (eds.), *Barriers and biases in computer-mediated knowledge communication*,

- Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, disponível em  
<[http://l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/fi\\_ost-final.pdf](http://l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/fi_ost-final.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].
- FLUSSER, Vilém (1988), *The crisis of linearity*, disponível em  
<<http://www.scribd.com/doc/96218574/Flusser-Crisis-of-Linearity>> [último acesso: 24-10-2013].
- FOLIE, Sabine (2008), “Writing turned image. An alphabet of pensive language” in Folie, Sabine (ed.), *Un Coup de Dés: Writing Turned Image. An Alphabet of Pensive Language*, Viena: Generali Foundation.
- FOUCAULT, Michel (1969), *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel (1983), *O que é um autor?*, Lisboa: Vega, 1992.
- FOUCAULT, Michel (1984), “De outros espaços” in *Virose*, disponível em  
<[http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html)> [último acesso: 24-10-2013].
- FRANK, Joseph (1945), “Spatial form in modern literature: an essay in three parts” in *The Sewanee Review*, vol. 53, n.º 4 (Outono, 1945), disponível em <<http://www.jstor.org/stable/27537640>> [último acesso: 24-10-2013].
- FRANZ, J. (2000), “An interpretative framework for practice-based research in architectural design” in *Working papers in art and design 1: the foundations of practice-based research*, disponível em  
<[http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol1/franz2.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol1/franz2.html)> [último acesso: 24-10-2013].
- FRAYLING, Christopher (1993), “Research in art and design” in *Royal College of Art Research Papers*, vol. 1, n.º 1, Londres: Royal College of Art.
- FURTADO, José Afonso (2007), *O papel e o pixel – do impresso ao digital: continuidades e transformações*, Lisboa: Ariadne.
- GENET, Jean (1967), “O que sobrou de um Rembrandt rasgado em quadradinhos muito perfeitos, que foi pela retrete abaixo” in *A criança criminosa*, Lisboa: Hiena Editora, 1988.
- GERE, Charlie (2002), “What is digital culture?” in *Digital culture*, Londres: Reaktion Books.
- GERRITZEN, Mieke, LOVINK, Geert e KAMPMAN, Minke (eds.) (2011), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- GERSTNER, Karl (1968), *Designing programmes*, Zurique: Lars Muller Publishers, 2007.
- GIAMPIETRO, Rob (2006), “Tense relations” in Bailey, Stuart e Bilak, Peter (eds.), *Dot Dot Dot 12*, Nova Iorque: Dot Dot Dot.
- GISLER, Nadia e MÜLLER, Adrian (2005), “Being invisible” in Buurman, G. (ed.), *Total interactions: theory and practice of a new paradigm for the design disciplines*, Birkhäuser: Basel.
- GONÇALVES, Sofia (2009), *Página: espaço de reconfiguração do design de comunicação pela cultura digital*, dissertação de mestrado orientada por Maria Augusta Babo e Rui Torres, Mestrado em Ciências da Comunicação – variante Comunicação e Artes, Lisboa: FCSH-UNL.

GRIEVINK, Hendrik-Jan (2011), “Non-linear publishing” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.) (2011), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

GUILLAUD, Hubert (2010), “Qu’est-ce qu’un livre à l’heure du numérique?” in Dacos, Marin (dir.), *Read/Write book*, Marseille: OpenEdition Press, disponível em <<http://press.openedition.org/147>> [último acesso: 24-10-2013].

HALL, Garry (2011), “Ambient scholarship” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

HAYLES, N. Katherine (2011), “Educate well, read better” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

HAZLITT, William (1830), “A chapter on editors” in Waller, A. R. e Glover, Arnold (eds.), *The collected works of William Hazlitt*, Londres, Nova Iorque: J. M. Dent, McClure, Phillips & Co, 1904.

HENRY, Dana (1992), “On the ‘politics of photocopier artists’ books” in Schumann, Max (ed.), *By any means necessary: photocopier artists’ books and the politics of accessible printing technologies*, Nova Iorque: Printed Matter.

HIGGINS, Dick (1982), *A book*, disponível em <<http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Dick%20Higgins,%20A%20Book.pdf>> [último acesso: 24-10-2013].

HOCKEY, John e ALLEN-COLLISON, Jacquelyn (2000), “The supervision of practice-based research degrees in art and design” in *Journal of Art and Design Education*, vol. 19, n.º 3 (Outubro, 2000).

HYDE, Adam (2012), “A webpage is a book” in *Re:publica Berlin* (conferências), disponível em <<http://12.re-publica.de/panel/a-webpage-is-a-book/>> [último acesso: 24-10-2013].

HUTCHINSON, Mark (2010), “Pela vanguarda: notas sobre arte, capitalismo e revolução” in Carvalho, Isabel, Paz, Lúcia e Nora, Pedro (eds.), *A economia do artista*, Porto: Braço de Ferro.

ISHIZAKI, Suguru (2003), *Improvisational design: continuous, responsive digital communication*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

JENNER, Ross (2011), “Interstices” in Wooller, Kirk (ed.), *20/20: editorial takes on architectural discourse*, Londres: AA publications.

JOYCE, James (1939), *Finnegans wake*, Londres: Faber and Faber Limited, 1948.

KAPLANIAN-BULLER, Lynn (2011), “How will we read?” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

- KINROSS, Robin (2010), “Designer as publisher”, Hyphen Press, disponível em <[http://www.hyphenpress.co.uk/journal/2010/07/07/designer\\_as\\_publisher](http://www.hyphenpress.co.uk/journal/2010/07/07/designer_as_publisher)> [último acesso: 17-7-2013].
- KITTTLER, Friedrich (1996), *The history of communication media*, disponível em <<http://hydra.humanities.uci.edu/kittler/comms.html>> [último acesso: 24-10-2013].
- KLEEREBEZEM, Jouke (2006), “Daily operations. Remix” in Altena, Arrie *et al.*, *Ubiscribe 0.9.0: recent changes. Pervasive, personal, participatory*, Maastrich: Jan van Eyck Academie, Design Department.
- KRIPPENDORFF, Klaus (2006), *The semantic turn: a new foundation for design*, Oxford, Nova Iorque: CRC Press, Taylor & Francis Group.
- LAERMANS, Rudi (2011), “Minimal and maximal reading” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- LANDOW, George P. (1992), *Hypertext, the convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LANDOW, George P. (2008), *Moving beyond the hammer, or why the paradigm is more important than the purchase*, disponível em <<http://www.landow.com/porto/index.html>> [último acesso: 24-10-2013].
- LANTENOIS, Annick (ed.) (2011), *Lire à l'écran*, Paris: Éditions B42.
- LATOUR, Bruno (2007), *Le livre face à l'écran, un objet irremplaçable?*, conferência proferida no Centre National du Livre, 22 de Fevereiro de 2007, disponível em <[http://manuscritdepot.com/edition/documents-pdf/Retranscription\\_colloque\\_fevrier\\_2007.pdf](http://manuscritdepot.com/edition/documents-pdf/Retranscription_colloque_fevrier_2007.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].
- LATOUR, Bruno (2008), *A cautious Prometheus? A few steps toward a philosophy of design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*, disponível em <[www.bruno-latour.fr/sites/default/files/112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf](http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].
- LATOUR, Bruno (2010), “An attempt at a ‘compositionist manifesto’”, disponível em <[www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-GB.pdf](http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-GB.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].
- LATOUR, Bruno (2012), “The whole is always smaller than its parts: a digital test of Gabriel Tarde's monads”, disponível em <[www.bruno-latour.fr/sites/default/files/123-WHOLE-PART-FINAL.pdf](http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/123-WHOLE-PART-FINAL.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].
- LEVY, David M. (2001), *Scrolling forward: making sense of documents in the digital age*, Nova Iorque: Arcade Publishing.
- LÉVY, Pierre (1994), “The art and architecture of cyberspace” in Packer, Randall e Jordan, Ken (eds.), *Multimedia: from Wagner to virtual reality*, Londres, Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2001.

- LOVINCK, Geert (org.) (2011), *The unbound book* (conferências), Amsterdão: Institute of Networked Cultures, disponível em <<http://networkcultures.org/wpmu/unboundbook/media/session-2-unbound-book/#seventh-identifier>> [último acesso: 24-10-2013].
- LÖWGREN, Jonas e STOLTERMAN, Erik (2007), *Thoughtful interaction design: a design perspective on information technology*, Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press.
- LUDOVICO, Alessandro e MULLER, Nat (eds.) (2007), *The mag.net reader 2: between paper and pixel*, Bari: Open Mute.
- LUDOVICO, Alessandro (2007), “The persistence of paper” in Ludovico, Alessandro e Muller, Nat (eds.) (2007), *The mag.net reader 2: between paper and pixel*, Bari: Open Mute.
- LUDOVICO, Alessandro e MULLER, Nat (2008), *The mag.net reader 3: processual publishing. Actual gestures*, Londres: OpenMute.
- LUDOVICO, Alessandro (2011), “Consume without a screen” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- LUDOVICO, Alessandro (2012), *Post-digital print – the mutation of publishing since 1894*, Eindhoven: Onomatopée 77.
- LUNENFELD, Peter (1999), “Unfinished business” in Lunenfeld, Peter (ed.), *The digital dialectic: new essays on new media*, Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press.
- LUNENFELD, Peter (2004), “Media design: new and improved without the new” in *New Media Society* 6(1), Londres: Sage Publications, disponível em <[http://www.manovich.net/vis242\\_winter\\_2006/Lunenfeld\\_media\\_design.pdf](http://www.manovich.net/vis242_winter_2006/Lunenfeld_media_design.pdf)> [último acesso: 24-10-2008].
- LUNENFELD, Peter (2011), “The networked culture machine” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- LUPTON, Ellen (1998), “The designer as producer” in *Graphic design: now in production*, Minneapolis: Walker Art Centre, 2011.
- LUPTON, Ellen (2011), “From noun to verb” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- LUPTON, Ellen (2011b), “Reading and writing” in *Graphic design: now in production*, Minneapolis: Walker Art Center.
- MACKERT, Gabriela (2008), “Model not masterwork. Book not image. Broodthaers's Mallarmé constellation” in Folie, Sabine (ed.), *Un coup de dés: writing turned image. An alphabet of pensive language*, Viena: Generali Foundation.
- MACLEOD, Katie (2000), “The functions of the written text in practice-based PhD submissions” in *Working papers in art and design 1: the foundations of practice-based research*,

disponível em <[http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol1/macloed2.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol1/macloed2.html)>  
[último acesso: 24-10-2013].

MALLARMÉ, Stéphane (1895), “Le livre, instrument spirituel”, disponível em  
<[http://fr.wikisource.org/wiki/Variations\\_sur\\_un\\_sujet/Le\\_Livre,\\_Instrument\\_spirituel](http://fr.wikisource.org/wiki/Variations_sur_un_sujet/Le_Livre,_Instrument_spirituel)>  
[último acesso: 24-10-2013].

MALLARMÉ, Stéphane (1897), “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, Paris: NRF, 1914,  
disponível em <[http://www.writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephane\\_Coup\\_1914\\_spread.pdf](http://www.writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephane_Coup_1914_spread.pdf)>  
[último acesso: 24-10-2013].

MALLARMÉ, Stéphane (1897b), “Um lance de dados” in *A tarde de um fauno e Um lance de dados*,  
Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

MANGEN, Anne (2011), “The role of the hardware” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

MANGUEL, Alberto (1996), *Uma história da leitura*, Lisboa: Editorial Presença, 2010.

MANGUEL, Alberto (2006), “O participante secreto” in *No bosque do espelho*, Lisboa: Dom Quixote, 2009.

MANOVICH, Lev (2001), *The language of new media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

MARSHALL, T. e NEWTON, S. (2000), “Scholarly design as a paradigm for practice-based research”  
in *Working papers in art and design 1: the foundations of practice-based research*,  
disponível em <[http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol1/marshall2.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol1/marshall2.html)>  
[último acesso: 24-10-2013].

MARTINS, Fernando Cabral (2011), *Cinco definições de texto*, Comunicação no colóquio de homenagem a Irene Freire Nunes, organizado pelo CEIL, na FCSH, em 3 e 4 de Maio de 2011, disponível em  
<<http://poéticas-contemporaneas.blogspot.com>> [último acesso: 25-10-2011].

MAURER, Luna (2011), “Reading ‘for the sake of it’” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

MAZÉ, Ramia (2009), “Critical of what?” in *Iapsis Forum on Design and Critical Practice – The reader*, Estocolmo, Berlim: Iapsis, Sternberg Press.

MCLUHAN, Marshall (1954), “New media as political forms” in McLuhan, Eric e Gordon, W. Terrence, *Marshall McLuhan: unbound*, Londres, Nova Iorque: Gingko Press, 2005.

MCLUHAN, Marshall (1959), “Printing and social change” in McLuhan, Eric e Gordon, W. Terrence, *Marshall McLuhan: unbound*, Londres, Nova Iorque: Gingko Press, 2005.

MCLUHAN, Marshall (1964), *Understanding media: the extensions of man*, Londres, Nova Iorque: Gingko Press, 2004.

MCLUHAN, Marshall (1974), “At the moment of Sputnik the planet became a global theater in which there are no spectators but only actors” in McLuhan, Eric e Gordon, W. Terrence, *Marshall McLuhan: unbound*, Londres, Nova Iorque: Gingko Press, 2005.

MELO E CASTRO, E. M. de (1980), *As vanguardas na poesia portuguesa do século vinte*, Lisboa: Biblioteca Breve.

MENDE, Doreen (2010), “Academy expanded, expanded exhibiting” disponível em <[www.artnews.org/doreenmende/?t=6908](http://www.artnews.org/doreenmende/?t=6908)> [último acesso: 24-10-2013].

MIRANDA, José A. Bragança de (2004), “O design como problema” in *Interact 10: revista de arte, cultura e tecnologia*, disponível em: <<http://www.interact.com.pt/memory/interact10/ensaio/ensaio3.html>> [último acesso: 24-10-2013].

MITCHELL, William J. Thomas (1980), “Spatial form in literature: toward a general theory” in *Critical Inquiry*, vol. 6, n.º 3 (Primavera, 1980), Chicago: The University of Chicago Press, disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1343108>> [último acesso: 24-10-2013].

MOD, Craig (2012), “Designing books in the digital age” in McGuire, Hugh e O’Leary, Brian (eds.), *Book: a futurist’s manifesto*, disponível em <<http://book.pressbooks.com/chapter/book-design-in-the-digital-age-craig-mod>> [último acesso: 24-10-2013].

MOHOLY-NAGY, Lazlo (1947), *Vision in motion*, Chicago: Paul Theobald and Company.

MORRIS, William (1893), “The ideal book” in Bierut, Michael *et al.* (eds.), *Looking closer 3: classic writings on graphic design*, Nova Iorque: Allworth Press, 1999.

MORRIS, William (1901), *Art and its producers, and the arts and crafts of today: two addresses delivered before the National Association for the Advancement of Art*. Londres: Longmans & Co., disponível em <<http://www.marxists.org/archive/morris/works/1888/producer.htm>> [último acesso: 24-10-2013].

MOURA, Mário (2010), *O big book – uma arqueologia do autor no design gráfico*, tese de doutoramento, Porto: Fac. de Belas Artes, Univ. do Porto.

MULLER, Nat (2007), “By way of introduction: some notes on text tactility” in Ludovico, Alessandro e Muller, Nat (eds.), *The mag.net reader 2: between paper and pixel*, Bari: Open Mute.

MÜLLER-BROCKMAN, Joseph (1988), *Sistemas de grelhas: um manual para desenhistas gráficos*, México: Ediciones G. Gili, 1992.

MURPHIE, Andrew (2008), “Ghosted publics – the ‘unacknowledged collective’ in the contemporary transformation of the circulation of ideas” in Ludovico, Alessandro e Muller, Nat (eds.), *The mag.net reader 3: processual publishing. Actual gestures*, Londres: OpenMute.

MURRAY, Janet H. (2003), “Inventing the medium” in Wardrip-Fruin, Noah e Montfort, Nick (ed.), *The new media reader*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.



- NEGROPONTE, Nicholas (1979), *Books without pages*, Cambridge, Massachusetts: Architecture Machine Group, Massachusetts Institute of Technology, disponível em:  
<<http://portal.acm.org/citation.cfm?id=235741.235742>> [último acesso: 24-10-2013].
- NEWMAN, Michael (2008), “Absolute nonsense” in Folie, Sabine (ed.), *Un coup de dés: writing turned image. An alphabet of pensive language*, Viena: Generali Foundation.
- NIELSEN, Jakob (1990), *Hypertext & multimédia*, Boston: Academic Press.
- NIELSEN, Jakob (1998), “Electronic books – A bad idea” in *Jakob Nielsen’s alertbox*, 26 de Julho de 1998, disponível em <<http://www.nngroup.com/articles/electronic-books-a-bad-idea/>> [último acesso: 24-10-2013].
- ONG, Walter J. (1982), *Orality and literacy*, Londres: Routledge, 1988.
- PASK, Gordon (1996), “Heinz von Foerster’s self organization, the progenitor of conversation and interaction theories” in *Systems Research*, 13 (3), disponível em  
<[http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/\(SICI\)1099-1735\(199609\)13:3%3C349::AID-SRES103%3E3.0.CO;2-G/abstract](http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/(SICI)1099-1735(199609)13:3%3C349::AID-SRES103%3E3.0.CO;2-G/abstract)> [último acesso: 24-10-2013].
- O’ REILLY, Rachel (2011), “Simon Worthington on progressive publishing systems” in *The unbound book: reading and publishing in the digital age* (conferências), Amsterdão, disponível em <<http://e-boekenstad.nl/unbound/index.php/simon-worthington-on-mutes-progressive-publishing-system/>> [último acesso: 24-10-2013].
- PEREC, Georges (1974), “The page” in *Species of spaces and other pieces*, Londres: Penguin, 1997.
- PEREC, Georges (1976), “Lire: esquisse socio-physiologique” in *Penser/classer*, Paris: Hachette, 1985, disponível em <[http://www.lecture.org/revues\\_livres/actes\\_lectures/AL/AL10/AL10P17.html](http://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL10/AL10P17.html)> [último acesso: 24-10-2013].
- POGGENPOHL, S. e SATO, K. (2003), “Models of dissertation research in design” in *Proceedings of the Third Conference on Doctoral Education in Design*, Tsukuba, Japão, Outubro de 2003.
- PORTELA, Manuel (1997), “Tristram Shandy ou o livro dos livros” in Sterne, Laurence, *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, Lisboa: Edições Antígona, disponível em <[http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/o\\_livro\\_dos\\_livros.htm#](http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/o_livro_dos_livros.htm#)> [último acesso: 24-10-2013].
- PORTELA, Manuel (2003), *Hipertexto como metalivro*, disponível em  
<[http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/hipertexto\\_como\\_metalivro.htm](http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/hipertexto_como_metalivro.htm)> [último acesso: 24-10-2013].
- PORTELA, Manuel (2003b), *O comércio da literatura*, Lisboa: Antígona.
- PRICE, Seth (2002), “Dispersion”, disponível em <[www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf](http://www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].

- PRICE, Seth (2003-5), “Was ist Los”, Nova Iorque: 38 Street Publishers, 2010, disponível em <<http://www.distributedhistory.com/WAS%20IST%20LOS.final.pdf>> [último acesso: 24-10-2013].
- RANCIÈRE, Jacques (2008), “The space of words: from Mallarmé to Broodthaers” in Folie, Sabine (ed.), *Un coup de dés: writing turned image. An alphabet of pensive language*, Viena: Generali Foundation.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *O espectador emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro.
- REESER, Todd W. e SPALDING, Steven D. (2002), “Reading literature/culture: a translation of ‘Reading as a cultural practice’”, disponível em <<http://www.thefreelibrary.com/Reading+literature%2Fculture%3A+a+translation+of+%22Reading+as+a+Cultural...-a098167918>> [último acesso: 24-10-2013].
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963), *For a new novel: essays on fiction*, Illinois: Northwestern University Press, 1989.
- ROCK, Michael (2005), “Fuck content” in *Graphic design: now in production*, Minneapolis: Walker Art Centre, 2011.
- ROGOFF, Irit (2006), “Academy as potentiality” in *A.C.A.D.E.M.Y.*, Frankfurt: Revolver, disponível em <<http://summit.kein.org/node/191>> [último acesso: 24-10-2013].
- RUST, C. e WILSON, A. (2001), “A visual thesis? Techniques for reporting practice-led research”, Proceedings of 4th European Academy of Design Conference, Aveiro, Abril de 2001, disponível em <<http://shura.shu.ac.uk/979/1/fulltext.pdf>> [último acesso: 24-10-2013].
- RUST, Chris (2004), “Design enquiry: tacit knowledge and invention science” in *Design Issues*, vol. 20, n.º 4, Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press pp. 76–85, disponível em <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/0747936042311959?journalCode=desi>> [último acesso: 24-10-2013].
- RUST, Chris, MOTTRAM, Judith e TILL, Jeremy (2007), *AHRC research review: practice-led research in art, design and architecture*, Swindon, Sheffield, Nottingham: Arts and Humanities Research Council, Sheffield Hallam University, Nottingham Trent University & University of Sheffield, disponível <[http://arts.brighton.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0018/43065/Practice-Led\\_Review\\_Nov07.pdf](http://arts.brighton.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0018/43065/Practice-Led_Review_Nov07.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].
- SAUNDERS, William S. (2011), “Harvard Design Magazine” in Wooller, Kirk (ed.), *20/20: editorial takes on architectural discourse*, Londres: AA publications.
- SCHERER, Jacques (1977), *Le “Livre” de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits*, Paris: Gallimard.
- SCHIESSER, Giaco (2005), “Working on and with Eigensinn, Media | Art | Education”, disponível em <[http://distributedcreativity.typepad.com/idc\\_texts/2005/10/working\\_on\\_and\\_.html](http://distributedcreativity.typepad.com/idc_texts/2005/10/working_on_and_.html)> [último acesso: 24-10-2013].

- SCHOLES, Robert (2006), "Poetry and rhetoric in the modernist montage" in *Paradox of modernism*, New Haven: Yale University Press.
- SCHRADER, Niels (2011), "The stutter in reading (call for a new quality of reading)" in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- SCRIVENER, S. (2000), "Reflection in and on action and practice in creative-production doctoral projects in art and design" in *Working papers in art and design 1: the foundations of practice-based research*, disponível em <[http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol1/scrivener2.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol1/scrivener2.html)> [último acesso: 24-10-2013].
- SEAGO, Alex e DUNNE, Anthony (1999), "New methodologies in art and design research: the object as discourse" in *Design Issues*, vol. 15, n.º 2, Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press, disponível em <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1511838?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=21102824639833>> [último acesso: 24-10-2013].
- SIMON, Herbert A. (1981), *As ciências do artificial*, Coimbra: Arménio Amado Editor, 1969.
- SNELL, Reginald (1947), "Views and reviews: a skeleton key to Finnegans Wake" in *The New English Weekly*, 25 de Dezembro de 1947.
- SPEAKS, Michael (2007), "Intelligence after theory" in Burke, Anthony e Tierney, Therese (eds.), *Network practices: new strategies in architecture and design*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- STADLER, Matthew (2011), "The new orality and the empty house" in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- STEELE, Brett (2011), "Notes for the architectural editor in an age of wordpress" in Wooller, Kirk (ed.), *20/20: editorial takes on architectural discourse*, Londres: AA publications.
- STEFIK, Mark e CERF, Vincen (1997), *Internet dreams: archetypes, myths and metaphors*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- STEIN, Bob (2010), "A unified field theory of publishing in the networked era" in Dacos, Marin (dir.), *Read/Write book*, Marselha: OpenEdition Press, disponível em <<http://press.openedition.org/148>> [último acesso: 24-10-2013].
- STEIN, Bob (2011), "Social reading" in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- STERNE, Laurence (1759-67), *A Vida e opiniões de Tristram Shandy*, Lisboa: Antígona, 1998.
- STIEGLER, Bernard (2010), "La grammatisation du lecteur et ses enjeux", disponível em <[http://www.livre-paca.org/index.php?show=dazibao&id\\_dazibao=110&type=5&article=1611](http://www.livre-paca.org/index.php?show=dazibao&id_dazibao=110&type=5&article=1611)> [último acesso: 24-10-2013].

STRAUSS, Carolyn (2011), “Slow reading” in Gerritzen, Mieke, Lovink, Geert e Kampman, Minke (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

SWANN, Cal (2002), “Action research and the practice of design” in *Design Issues*, vol. 18, n.º 2, (Inverno, 2002), Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press, disponível em <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/07479360252756287?journalCode=desi>> [último acesso: 24-10-2013].

TAPIA, Alejandro (2003), “Graphic design in the digital era: the rhetoric of hypertext” in *Design Issues*, vol. 19, Massachusetts Institute of Technology: Cambridge, Massachusetts, disponível em: <<http://www.mitpressjournals.org/toc/desi/19/1>> [último acesso: 24-10-2013].

TAVARES, Gonçalo M. (2004), *A perna esquerda de Paris; seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, Lisboa: Relógio d’Água.

TRIGGS, Teal (2011), “The future of design education – graphic design and critical practices: informing curricula” in *Icograda Design Education Manifesto 2011*, Montreal: ICOGRADA, disponível em <<http://www.icograda.org/education/education/articles2371.htm>> [último acesso: 24-10-2013].

TRIPLE CANOPY (eds.) (2008), “Origin story: an introduction to Triple Canopy” in *Invalid format: an anthology of Triple Canopy* (vol. 1), Nova Iorque: Canopy Canopy Canopy, 2012.

TRIPLE CANOPY (eds.) (2010), “A note on unplaced movements” in *Triple Canopy #9: unplaced movements* disponível em <<http://canopycanopycanopy.com/9>> [último acesso: 24-10-2013].

TRIPLE CANOPY (eds.) (2011), “A note on Invalid Format” in *Invalid format: an anthology of Triple Canopy* (vol. 1), Nova Iorque: Canopy Canopy Canopy.

TSCHICHOLD, Jan (1928), *The new typography*, Berkeley: University of California Press, 1998.

TUINDER, Dick (2011), “Cyclops iPad” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

TURAN, Neyran (2011), “New geographies” in Wooller, Kirk (ed.), *20/20: editorial takes on architectural discourse*, Londres: AA publications.

UZANNE, Octave (1894), *The end of books*, Australia: eBooks Adelaide, 2006, disponível em <<http://ebooks.adelaide.edu.au/u/uzanne/octave/end/>> [último acesso: 24-10-2013].

VELDEN, Daniel van der (2011), “Content economies” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.

VERSCHUREN, Piet J.M. (2009), *Why a methodology for practice-oriented research is a necessary heresy*, Nijmegen: Radboud University Nijmegen.

VESIC, Jelena (2008), “Publishing the public: why bother?” in Ludovico, Alessandro e Muller, Nat (eds.), *The mag.net reader 3: processual publishing. Actual gestures*, Londres: OpenMute.

- WARNER, James (2011), “The future of books”, São Francisco: Mcsweeney, disponível em <<http://www.mcsweeneys.net/articles/the-future-of-books>> [último acesso: 24-10-2013].
- WEAVER, Thomas (2011), “AA files” in Wooller, Kirk (ed.), *20/20: editorial takes on architectural discourse*, Londres: AA publications.
- WENZEL, Jan (2011), “The publisher as a biopolitical entrepreneur or ‘The time of the book has yet to come’”, texto da conferência *Print/Dead or Alive*, Frankfurt.
- WIEL, Lian van de (2011), “Context is king; content is queen” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- WILSON, Sarah (1996), “Rembrandt, Genet, Derrida” in Woodall, Joanna (ed.), *Portraiture. A collection of papers on the visual construction of identity*, Manchester: Manchester University Press, disponível em <[http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/REMBRANDT\\_%20GENET\\_%20DERRIDA.pdf](http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/REMBRANDT_%20GENET_%20DERRIDA.pdf)> [último acesso: 24-10-2013].
- WINKEL, Camiel van (2012), *During the exhibition the gallery will be closed: contemporary art and the paradoxes of conceptualism*, Amsterdão: Valiz.
- WHITE, Mason (2011), “[Brackett]” in Wooller, Kirk (ed.), *20/20: editorial takes on architectural discourse*, Londres: AA publications.
- WORTHINGTON, Simon (2011), “Danger: contains books” in Gerritzen, Mieke *et al.* (eds.), *I read where I am. Exploring new information cultures*, Amsterdão, Breda: Valiz, Graphic Design Museum.
- ZIELINSKI, Siegfried (2008), *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means (electronic culture: history, theory and practice)*, Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press.



## ANEXOS





**ANEXO**  
**(1)**

**Obras e projetos mencionados  
no corpo da componente escrita**



# UN COUP DE DÉS

*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

Stephane Mallarmé (1897), páginas da edição de 1914, Paris: NRF

Fonte: University of Pennsylvania, biblioteca digital

<[http://www.writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephane\\_Coup\\_1914\\_spread.pdf](http://www.writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephane_Coup_1914_spread.pdf)>

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES  
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT  
que  
l'Abîme  
blanchi  
étale  
furieux  
sous une inclinaison  
plane désespérément  
d'aile  
la sienne  
par

avance retombée d'un mal à dresser le vol  
et couvrant les jaillissements  
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume  
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative  
jusqu'adapter  
à l'envergure  
sa béante profondeur en tant que la coque  
d'un bâtiment  
penché de l'un ou l'autre bord

<p>LE MAÎTRE</p> <p>surgi     inférant</p> <p>de cette conflagration</p> <p>que se</p> <p>comme on menace</p> <p>l'unique Nombre qui ne peut pas</p> <p>hésite cadavre par le bras</p> <p>plutôt     que de jouer         en maniaque chenu             la partie                 au nom des flots</p> <p>un</p> <p>naufnage cela</p>	<p>hors d'anciens calculs où la manœuvre avec l'âge oubliée</p> <p>jadis il empoignait la barre</p> <p>à ses pieds     de l'horizon unanime</p> <p>prépare     s'agite et mêle         au poing qui l'étreindrait un destin et les vents</p> <p>être un autre</p> <p>Esprit     pour le jeter         dans la tempête         en reployer la division et passer fier</p> <p>écarté du secret qu'il détient</p> <p>envahit le chef coule en barbe soumise</p> <p>direct de l'homme</p> <p>sans nef     n'importe         où vaine</p>
---	--

<p>ancestralement à n'ouvrir pas la main     crispée         par delà l'inutile tête</p> <p>legs en la disparition</p> <p>à quelqu'un     ambigu</p> <p>l'ultérieur démon immémorial</p> <p>ayant     de contrées nulles         induit le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité</p> <p>celui     son ombre puérile</p> <p>caressée et polie et rendue et lavée     assouplie par la vague et soustraite aux durs os perdus entre les ais</p> <p>né     d'un ébat</p> <p>la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer     une chance oiseuse</p> <p>Fiançailles</p> <p>dont     le voile d'illusion rejailli leur hantise     ainsi que le fantôme d'un geste</p> <p>chancellera s'affalera</p> <p>folie</p>	<p>N'ABOLIRA</p>
--	------------------

<p>COMME SI</p> <p>Une insinuation au silence</p> <p>dans quelque proche</p> <p>voltige</p>	<p>simple</p> <p>enroulée avec ironie ou le mystère précipité hurle</p> <p>tourbillon d'hilarité et d'horreur</p> <p>autour du gouffre sans le joncher ni fuir et en berce le vierge indice</p> <p>COMME SI</p>
---	---

<p>plume solitaire éperdue</p> <p>sauf</p>	<p>que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit et immobilise au velours chiffonné par un esclaffement sombre</p> <p>cette blancheur rigide</p> <p>dérisoire trop pour ne pas marquer exigüement quiconque</p> <p>prince amer de l'écueil</p> <p>s'en coiffe comme de l'héroïque irrésistible mais contenu par sa petite raison virile en foudre</p>
--	--

*soucieux*  
*expiatoire et pudère*  
*muet*

*La lucide et seigneuriale aigrette*  
*au front invisible*  
*scintille*  
*puis ombrage*  
*une stature mignonne ténébreuse*  
*en sa torsion de sirène*  
*par d'impatientes squames ultimes*

*rire*  
*que*

*SI*

*de vertige*  
*debout*  
*le temps*  
*de souffleter*  
*bifurquées*  
*un roc*  
*faux manoir*  
*tout de suite*  
*évanoué en brumes*  
*qui imposa*  
*une borne à l'infini*

*C'ÉTAIT*  
*issu stellaire*

*CE SERAIT*  
*pire*  
*non*  
*davantage ni moins*  
*indifféremment mais autant*

*LE NOMBRE*

*EXISTÂT-IL*  
*autrement qu'hallucination éparse d'agonie*  
*COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL*  
*sourdant que nié et clos quand apparu*  
*enfin*  
*par quelque profusion répandue en rareté*  
*SE CHIFFRÂT-IL*  
*évidence de la somme pour peu qu'une*  
*ILLUMINÂT-IL*

*LE HASARD*

*Choit*  
*la plume*  
*rythmique suspens du sinistre*  
*s'ensevelir*  
*aux écumes originelles*  
*naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime*  
*flétrie*  
*par la neutralité identique du gouffre*

<p>RIEN</p> <p>de la mémorable crise ou se fût l'évènement</p>	<p>accompli en vue de tout résultat nul humain</p> <p>N'AURA EU LIEU une élévation ordinaire verse l'absence</p> <p>QUE LE LIEU inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide abruptement qui sinon par son mensonge eût fondé la perdition</p> <p>dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout</p>
--	--

<p>EXCEPTÉ à l'altitude PEUT-ÊTRE aussi loin qu'un endroit</p>	<p>fusionne avec au delà</p> <p>hors l'intérêt quant à lui signalé en général selon telle obliquité par telle déclivité de feux</p> <p>vers ce doit être le Septentrion aussi Nord</p> <p>UNE CONSTELLATION</p> <p>froide d'oubli et de désuétude pas tant qu'elle n'énumère sur quelque surface vacante et supérieure le heurt successif sidéralement d'un compte total en formation</p> <p>veillant doutant roulant brillant et méditant</p> <p>avant de s'arrêter à quelque point dernier qui le sacre</p> <p>Toute Pensée émet un Coup de Dés</p>
--	---







109 (A)

$$\begin{array}{l} \text{de 96 p. et de la page} \\ \text{au volume} \\ 960 \text{ vol} + 40 * = 1000. \end{array} \quad \begin{array}{l} = 3840 \\ + 160 \\ \hline 4000 \end{array} \quad \begin{array}{l} 384 \\ + 16 \\ \hline = 400** \end{array}$$

$$40 \text{ de } 96 \text{ p} = 10 \quad 3840 = 10 \text{ de } 384 = 5 \text{ de}$$

$$\begin{array}{l} 384 + 384 \\ \text{ou} \\ 400 + 400 \end{array}$$

$$** = 25 \text{ f} \quad 384 = 24$$

\* ces 40 à 4 de 96 (6 f × 4 = 24) = 1 Lecture  
= mon exemplaire à moi (soit 384 × 10)  
d'où reste 24 autres exemplaires  
de + (de 96 × 40 — 24)  
ou 240 (+ les 10 miens = 250) (1) volumes (de 384)

Soit aussi (2) 240 feuilles l'exemplaire le volume qui est de 24f  
ou de la feuille, à travers l'exemplaire,

(3)  
à l'exemplaire 240  
cela 4 fois

- (1) 250 exemplaires  
(2) Soit  
(3) exemplaire, aussi au vol. qui est de 24 f

Les feuillets 109 à 111 sont réunis dans un papier plié formant chemise.

110 (A)

du Texte unités  
3-3-9 — 9-3-3  
9 dans la nuit  
en habit  
à 2 Lectures par Séances ou par jour ou 20 (3) invités  
10 (1) Lectures, chacune de 10 (2) à la séance (× 2 = 18) se met, moi,  
sachant de quoi il s'agit, à interpréter (il a vu clair, la lueur électr. a été son esprit) ils unis-  
sent leur effort = 5 (5) Séances  
(× 20 = 100 personnes, ou réellement 90.  
cela 4 fois soit (6) 20 séances par an, ou en  
un an répandu sur vie. Les 4 font \*  
(Livre, même et nul, en tant que  
central, ange) \* 360 (7), et  
moi les 40 autres sur 400, (An  
chiffre du tirage du Livre  
= 20 séances  
combinant deux  
Lectures.

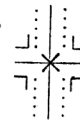
et Interprétation de l'Œ.

Lectures de l'Œ.

Séances d'Interprétation de l'Œ.

10 (1) Lectures, chacune de 10 (2) à la séance (× 2 = 18) se met, moi,  
sachant de quoi il s'agit, à interpréter (il a vu clair, la lueur électr. a été son esprit) ils unis-  
sent leur effort = 5 (5) Séances  
(× 20 = 100 personnes, ou réellement 90.  
cela 4 fois soit (6) 20 séances par an, ou en  
un an répandu sur vie. Les 4 font \*  
(Livre, même et nul, en tant que  
central, ange) \* 360 (7), et  
moi les 40 autres sur 400, (An  
chiffre du tirage du Livre  
= 20 séances  
combinant deux  
Lectures.

Chaque Lecture est d'un vol. ou 10 feuilles,  
et double = 320 (× 5 = 1600)



- (a) séance.  
(5) 5 jours  
(6) soit par an  
(7) 360 invités (a)  
(a) auditeurs  
(1) 10 Séances  
(2) 10 personnes  
(3) 20 personnes par jour  
(4) chaque séance (a)  
(a) Lecture (e),

126 (B)

$$\begin{array}{l} 8 - 24 \\ \dots 1 \text{ v. de } 24 \text{ p} \\ \dots = 3 \\ 9 - 8 \\ 15 + \\ = 5 \text{ v.} \end{array} \quad \begin{array}{l} 72 \text{ f pl} \\ \times 4 \\ 60 \\ \times 5 = 360 \\ 120 \text{ places} \\ \times 4 = 480 \\ + 20 \text{ v} \\ \hline 500 \end{array} \quad \begin{array}{l} \times 4 \\ = 20 \text{ v.} \end{array}$$

$$\begin{array}{l} (1) = 4000 \\ 8 \text{ } 500 \times 5 \\ 20000 \\ \text{chacun} \\ \text{chacun tiré à } (2) \end{array} \quad \begin{array}{l} 4000? \\ 1 \text{ f le v} \\ 20 \text{ f les } 5? \end{array}$$

- (1) 1000 f  
(2) tiré à 2 mille exemplaires

140 (A)

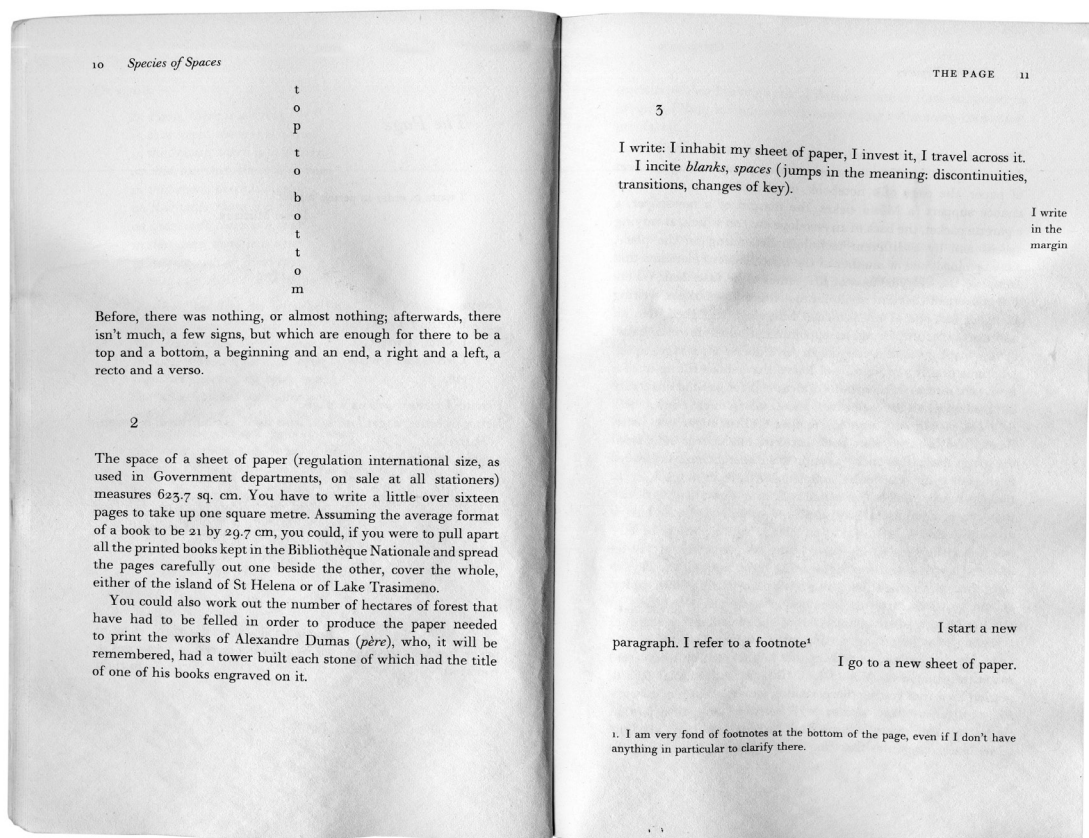
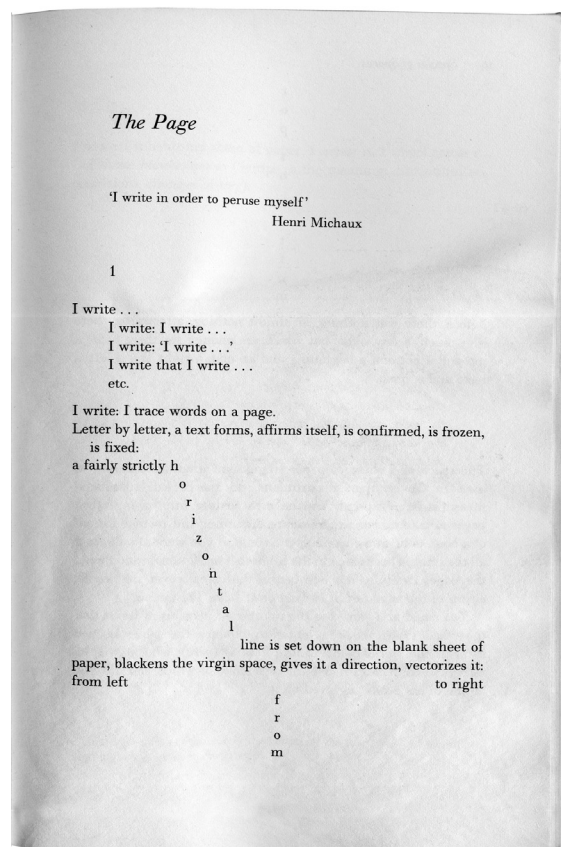
$$\begin{array}{l} 160 \text{ } 160 \\ \text{B} \text{ } \text{B} \\ \text{A} \text{ } \text{A} \\ \text{B} \text{ } \text{B} \\ = 480 \\ \times 2 = 960 \end{array} \quad \begin{array}{l} 160 \text{ } 160 \\ \text{A} \text{ } \text{A} \\ \text{B} \text{ } \text{B} \\ \text{A} \text{ } \text{A} \\ = 480 \\ \times 2 = 960 \end{array} \quad \begin{array}{l} (384 \times 5) \\ = 1920 = 96 \times 20 \end{array}$$

$$\begin{array}{l} 2 = 10 \text{ de } 320 \\ 3 \times 3 = 30 \text{ de } 320 \\ 4 = 200 \text{ feuillets } \times 3 = 600 \text{ f.} \end{array} \quad \begin{array}{l} (384 \times 25) \\ = 96 \times 100 \\ = 9600 \end{array}$$

$$\begin{array}{l} (1) \\ (2) \times 5 = 50 \text{ de } 320 \\ \times 3 = 150 \text{ de } 320 \\ 200 \text{ f } \times 5 = 1000 \text{ feuillets } \times 3 = 3000 \text{ f} \\ = 96 \times 500 \\ \text{en } 500 \end{array} \quad \begin{array}{l} (4) \\ 20 \text{ lect de } \\ 24 \text{ personnes} \\ = 480 \end{array}$$

(5) 5 genres — dont chacun prend le milieu  
et s'agrandit des 4 autres moi

- (1) = 10 de 320  
(2) 6 7 8 9 10 [disposés verticalement comme 1 2 3 4 5 au-dessus]  
(3) = 10 de 320 × 3 = 30 de 320  
(4) soit + 400 = 10000 fs. 20 Lectures de 500 = 9600  
(5) = 20 de 320 (× 3 = 400 feuillets



## “The Page”

George Perec (1974)

Fonte: PEREC, Georges (1974), “The Page” in *Species of Spaces and Other Pieces*, Londres: Penguin, 1997, pp. 9-15



There are few events which don't leave a written trace at least. At one time or another, almost everything passes through a sheet of paper, the page of a notebook, or of a diary, or some other chance support (a Métro ticket, the margin of a newspaper, a cigarette packet, the back of an envelope etc.) on which, at varying speeds and by a different technique depending on the place, time or mood, one or another of the miscellaneous elements that comprise the everydayness of life comes to be inscribed. Where I'm concerned (but I'm no doubt too choice an example, writing being in fact one of my principal activities), this goes from an address caught in passing, an appointment noted down in haste, or the writing-out of a cheque, an envelope or a package, to the laborious drafting of an official letter, the tedious filling-in of a form (tax return, sickness note, direct debit for gas and electricity bills, subscription form, contract, lease, endorsement, receipt etc.), to a list of urgently needed supplies (coffee, sugar, cat litter, Baudrillard book, 75-watt bulb, batteries, underwear etc.), from the sometimes rather tricky solution to a Robert Scipion crossword to the fair copy of a finally completed text, from notes taken at some lecture or other to the instant scribbling-down of some device that may come in useful (verbal play, verbal ploy, play on letters, or what's commonly known as an 'idea'), from a piece of literary 'work' (writing, yes, sitting down at the table and writing, sitting at the typewriter and writing, writing right through the day, or right through the night, roughing out a plan, putting down capital *Is* and small *as*, drawing sketches, putting one word next to another, looking in a dictionary, recopying, rereading, crossing-out, throwing away, rewriting, sorting, rediscovering, waiting for it to come, trying to extract something that might resemble a text from something that continues to look like an insubstantial scrawl, getting there, not getting there, smiling (sometimes), etc.) to work full stop (elementary, alimentary): i.e. to ticking, in a journal containing a summary of almost all the others in the field of the life sciences, the titles that may be of interest to the research-

workers whose bibliographical documentation I am supposed to provide, filling in index-cards, assembling references, correcting proofs, etc.

Et cetera.

This is how space begins, with words only, signs traced on the blank page. To describe space: to name it, to trace it, like those portolano-makers who saturated the coastlines with the names of harbours, the names of capes, the names of inlets, until in the end the land was only separated from the sea by a continuous ribbon of text. Is the aleph, that place in Borges from which the entire world is visible simultaneously, anything other than an alphabet?

Space as inventory, space as invention. Space begins with that model map in the old editions of the *Petit Larousse Illustré*, which used to represent something like 65 geographical terms in 60 sq. cm., miraculously brought together, deliberately abstract. Here is the desert, with its oasis, its wadi and its salt lake, here are the spring and the stream, the mountain torrent, the canal, the confluence, the river, the estuary, the river-mouth and the delta, here is the sea with its islands, its archipelago, its islets, its reefs, its shoals, its rocks, its offshore bar, and here are the strait, the isthmus and the peninsula, the bight and the narrows, and the gulf and the bay, and the cape and the inlet, and the head, and the promontory, here are the lagoon and the cliff, here are the dunes, here are the beach, and the saltwater lakes, and the marshes, here is the lake, and here are the mountains, the peak, the glacier, the volcano, the spur, the slope, the col, the gorge, here are the plain and the plateau, and the hillside and the hill, here is the town and its anchorage, and its harbour and its lighthouse . . .

Virtual space, a simple pretext for a nomenclature. But you don't even need to close your eyes for the space evoked by these words, a dictionary space only, a paper space, to become alive, to be

populated, to be filled: a long goods train drawn by a steam locomotive passes over a viaduct; barges laden with gravel ply the canals; small sailing boats manoeuvre on the lake; a big liner escorted by tugs enters the anchorage; children play ball on the beach; an Arab wearing a big straw hat trots down the shady paths of the oasis on his donkey . . .

The streets of the town are full of cars. A turbaned housewife is beating a carpet at her window. In small suburban plots, dozens of nurserymen are pruning fruit trees. A detachment of soldiers presents arms as an official wearing a tricolour sash unveils the statue of a general.

There are cows in the pasture, winegrowers in the vineyards, lumberjacks in the forests, climbers roped together in the mountains. A postman on his bicycle pedals laboriously up the hairpin bends of a lane. There are washerwomen beside the river, roadmenders beside the roads, and farmers' wives feeding the hens. Rows of children are coming out in twos into the school yard. A *fin-de-siècle* villa stands all on its own surrounded by tall glass buildings. There are little gingham curtains in the windows, drinkers on the terraces of the cafes, a cat warming itself in the sun, a lady weighed down by parcels hailing a taxi, a sentry mounting guard in front of a public building. There are garbage-collectors filling refuse trucks, decorators putting up scaffolding. There are nannies in the squares, second-hand booksellers along the quays; there's a queue in front of the bakery, one gentleman walking his dog, another reading his newspaper sitting on a bench, another watching workmen demolishing a block of houses. There's a policeman controlling the traffic. There are birds in the trees, sailors on the river, fishermen on the embankment. There's a woman raising the iron shutter of her haberdashery. There are chestnut-vendors, sewer-men, newspaper-sellers. There are people doing their shopping.

Stodious readers are reading in the libraries. Teachers are giving their lessons. Students are taking notes. Accountants are lining up

columns of figures. Apprentice pastry cooks are stuffing cream into rows of cream puffs. Pianists are playing their scales. Sitting deep in thought at their tables, writers are forming lines of words.

An idealized scene. Space as reassurance.



with his broad and hairy face, to Ireland a disgrace.

Menly about pebbles.

Don't resch meat fat salt lard sinks down (and out).

As we there are where are we are we there from tomtittot to teetootomtitarian. Tea tea too oo.

Whom will comes over. Who to caps ever. And howelse do we hook our hike to find that pint of porter place? Am shot, says the big-guard.<sup>1</sup>

Whence. Quick lunch by our left, wheel, to where. Long Livius Lane, mid Mezzofanti Mall, diagonising Lavatery Square, up Tycho Brache Crescent,<sup>2</sup> shouldering Berkeley Alley, querfixing Gainsborough Carfax, under Guido d'Arezzo's Gadeway, by New Livius Lane till where we whiled while we withered. Old Vico Roundpoint. But fahr, be fear! And natural, simple, slavish, filial. The marriage of Montan wetting his moll we know, like any enthewsass cuckling a hoyden<sup>3</sup> in her rougey

UNDE ET UBI.

SIC.

IMAGINABLY ITINERARY THROUGH THE PARTICULAR UNIVERSAL.

Swiney Tod, ye Daimon Barbar.

Dig him in the rubish.

Ungodly old Ardroy, Cornwall beerwaxing the convulsion box.

CONSTITUTION OF THE CONSTITUTIONABLE AS CONSTITUTIONAL.

<sup>1</sup> Rawmeash, quoshe with her girlic teague. If old Herod with the Cornwell's eczema was to go for me like he does Snuffler whatever about his blue canaries I'd do nine months for his beaver beard.

<sup>2</sup> Mater Mary Mercerycordial of the Dripping Nipples, milk's a queer arrangement.

<sup>3</sup> Real life behind the floodlights as shown by the best exponents of a royal divorce.

granyou and *Vae Vincis*, if that is what lamoor that of gentle breast rathe is intaken seems circling toward out yondest (it's life that's all choked by that batch of grim rushers) heaven help his hindmost and, mark mo, if the so greatly displeaced diorems in the Saint Lubbock's Day number of that most improving of roundshows, *Spice and Westend Woman* (utterly exhausted before publication, indiapopper edition shortly), are for our indices, it agins to pear like it par my fay and there is no use for your pastripreading for to cheese it either or praying fresh fleshblood claspers of young catholick throats on Huggin Green<sup>1</sup> to take warning by the prispast, why?, by cows 'man, in shirt, is how he is *piz la gonna è mobile* and . . . they wonet do ut; and, an you could peep inside the cerebralised saucepan of this eer illwinded goodfornobody, you would see in his house of thoughtsam (was you, that is, decontaminated enough to look discarnate) what a jetsam litterage of convolvuli of times lost or strayed, of lands derelict and of tongues laggin too, longa yamsayore, not only that but, search lighting, beached, bashed and beauselled *à la Mer* pharahead into faturity, your own convolvulis pickninnig capman would real to jazztfancy the novo takin place of what stale words whilom were woven with and fitted fairly featly for, so; and equally so, the crame of the whole faustian fustian, whether your launer's lightsome or your soulard's schwearmood, it is that, whenas the swiftshut scareyss of our pupilteacheratut duplex will hark back to lark to you symbolbelically that, though a day be as dense as a decade, no mouth has the might to set a mearbound to the march of a landsmaul,<sup>2</sup> in half a sylb, helf a solb, holf a salb onward<sup>3</sup> the beast of boredom, common sense, lurking gyrographically down inside his loose Eating S.S. collar is gogoin of whisth to you sternly how — Plutonic loveliaks twinnt Platonic yearlings — you must, how, in undivided reawlity draw the line somewhawre)

Where Buickly of the Glass and Bellows pumped the Rudge engineral.

<sup>2</sup> Matter of Brettaine and brut fierce.

<sup>3</sup> Bussumullah, cried Lord Wolsley, how me Auntie Mag'll row!

Coss? Cossist? Your parn! You, you make what name? (and in truth, as a poor soul is between shift and shift ere the death he has lived through becomes the life he is to die into, he or he had albut — he was rickets as to reasons but the balance of his minds was stables — lost himself or himself some somnion scupiomes, soswhitchoverswetch had he or he gazet, murphy come, murphy go, murphy plant, murphy grow, a maryamyriameliamurphies, in the lazily eye of his lapis,

WHY MY AS LIKEWISE WHIS HIS.

Viewus Von DVbLIn, 'twas one of dozedreams a darkies ding in dewood) the Turnpike under the Great Ulm with Mearingstone in Fore ground).<sup>1</sup> Given now ann lynch you take enn all. Allow me. And, heaving alljawbreakal expressions out of old Sare Isaac's<sup>2</sup> universal of specious arismystic unsaid, A is for Anna like L is for liv. Aha hahah, Ante Ann you're apt to ape aunty annalve! Dawn gives rise. Lo, lo, lives love! Eve takes fall. La, la, laugh leaves alas! Aiaiaia, Antiann, we're last to the lost, Loulou! Tis perfect. Now (lens

Viewus Von DVbLIn, 'twas one of dozedreams a darkies ding in dewood) the Turnpike under the Great Ulm with Mearingstone in Fore ground).<sup>1</sup> Given now ann lynch you take enn all. Allow me. And, heaving alljawbreakal expressions out of old Sare Isaac's<sup>2</sup> universal of specious arismystic unsaid, A is for Anna like L is for liv. Aha hahah, Ante Ann you're apt to ape aunty annalve! Dawn gives rise. Lo, lo, lives love! Eve takes fall. La, la, laugh leaves alas! Aiaiaia, Antiann, we're last to the lost, Loulou! Tis perfect. Now (lens

<sup>1</sup> Draumcondra's Dreamcountry where the betterlies blow.

<sup>2</sup> O, Laughing Sally, are we going to be toadhauntered by that old Panitfox Sir Somebody Something, Burt, for the rest of our secret stripture.

## Finnegans Wake

James Joyce (1939)

Fonte: JOYCE, James (1939), *Finnegans Wake*, Londres: Faber and Faber Limited, 1948



Pige pas.



Seidlitz powder  
for slogan  
plumpers.

Hoploits and  
attens.

ing. Hoots fromm, we're globing. Why hidest  
thou hinder thy husband his name? Leda, Lada,  
aflutter-afraida, so does your girdle grow!  
Willed without witing, whorled without  
aimed. Pappapassos, Mammamanet, warwhets-  
wut and whowitswhy.<sup>1</sup> But it's tails for  
toughs and titties for totties and come  
buckets come bats till deeleet.<sup>2</sup>

Dark ages clasp the daisy roots, Stop, if you  
are a sally of the allies, hot off Minnowaurs  
and naval actiums, picked engagements and  
banks of rowers. Please stop if you're a  
B.C. minding missy, please do. But should  
you prefer A.D. stepplease. And if you miss  
with a venture it serves you girly well glad.  
But, holy Janus, I was forgetting the Blitzen-  
kopfs! Here, Hengegst and Horsesauce, take  
your heads<sup>3</sup> out of that taletub. And leave  
your hinnyhennyhindyou. It's haunted. The  
chamber. Of errings. Whoan, tug, trace,  
stirrur! It is distinctly understouttered that,  
sense you threehandshighs put your twofoot-  
large timepates in that dead wash of Lough  
Murph and until such time pace one and the  
same Messherrn the grinning statesmen, Brock  
and Leon, have shunted the grumbling  
coundetouts, Starlin and Ser Artur Ghinis.  
Foamous homely brew, bebatlled by bottle,  
gageure de guegerre.<sup>4</sup> Bull igien bear and  
then bearagain bulligan. Gringrin gringrin.  
Staffs varsius herds and bucks vursus barks.

<sup>1</sup> What's that ma'am, says I.

<sup>2</sup> As you say yourself.

<sup>3</sup> That's the lethemuse but it washes off.

<sup>4</sup> Where he fought the shessock of his stimmstammer and we caught the  
petettes of our lovelies.

272

Curragh  
machree, me  
loathoon fend.  
Families hug  
bank!

All we suffered  
under them Cow-  
dung Forks and  
how we enjoyed  
over our pick of  
the basketfield.  
Old Kine's  
Meat Meal.

Fluffits for the  
jillies and a  
bombabum  
for the  
napposondus.

By old Grumbledum's walls. Bumps, bellows  
and bawls.<sup>1</sup> Opprimer's down, up up Opima!  
Rents and rates and tithes and taxes, wages,  
saves and spends. Heil, heptarched span of  
peace!<sup>2</sup> Live, league of lex, nex and the mores!  
Fas est dass and foe err you. Impoverment  
of the booble by the hauble for the bubble. So  
wrap up your worries in your woe (wumpum-  
tum!) and shake down the shuffle for the  
throw. For there's one mere ope<sup>3</sup> for down-  
fall ned. As Hanah Levy, shrewd shroplifter,  
and nievre anore skidoos with her spoils.<sup>4</sup>  
To add gay touches. For hugh and guy and  
goy and jew. To dimpled and pimpled and  
simplified and wimpled. A peak in a poke and a  
pig in a pew.<sup>5</sup> She wins them by wons, a haul  
hectoendecate, for mangay mumbo jumbubes  
tak mutts and jeffs muchas bracelonettes  
gracies barcelonas.<sup>6</sup> O what a loovely free-  
speech 'twas (tep)? to gar howalively hinter-  
grunting. Tip. Like lilt of larks to burdened  
crocodile,<sup>7</sup> or skittering laubhing at that  
wheeze of old windbag, Blusterboss, blow-  
harding about all he didn't do. Hell o' your  
troop! With is the winker for the muckwits  
of willesly and nith is the nod for the unproar  
napollyon and hitheris poorblond piebold  
hoerse. Huirse. With its tricuspidal hauberk-

<sup>1</sup> Shake eternity and lick creation.

<sup>2</sup> I'm blest if I can see.

<sup>3</sup> Hoppity Huhneye, hoosh the hen. I like cluckers, you like nuts (wink).

<sup>4</sup> Sweet, medium and dry like altar wine.

<sup>5</sup> Who'll buy me penny babies?

<sup>6</sup> Well, Maggy, I got your castoff devils all right and fits lovely. And am  
vaguely graceful. Maggy thanks.

<sup>7</sup> My six is no secret, sir, she said.

<sup>8</sup> Yes, there, Tad, thanks, give, from, tathair, look at that now.

273

Xenophon.

Delays are Dangerous. Vitavite! Gobble  
Anne: tea's set, see's enough! Mox soonly  
will be in a split second per the chancellor  
of his exticker.

Pantocracy.  
Bimutualism.  
Interchangeabil-  
ity. Naturality.  
Superfettation.  
Stabimobilism.  
Periodicity.  
Consummation.  
Interpenetrative-  
ness. Predicam-  
ent. Balance of  
the factual by the  
theoric Boox and  
Coos, Amallaga-  
mated.

Aun  
Do  
Tri  
Car  
Cush<sup>1</sup>  
Shay  
Shockt  
Ockt  
Ni  
Geg<sup>2</sup>

Their feed begins.

MAWMAW,  
LUK, YOUR  
BEEFEETAY'S  
FIZZIN OVER.

KAKAO-  
POETIC  
LIPPUDENIES  
OF THE  
UNGUMP-  
TIOUS.

### NIGHTLETTER

With our best youlldied greetings to Pep  
and Memmy and the old folkers below and  
beyant, wishing them all very merry Incar-  
nations in this land of the livvey and plenty  
of preprosperousness through their coming  
new yonks

from  
jake, jack and little sousoucie  
(the babes that mean too)



<sup>1</sup> Kish is for anticheirst, and the free of my hand to him!

<sup>2</sup> And gags for skool and crossbuns and whopes he'll enjoyimself over  
our drawings on the line!

308

It may not or maybe a no concern of the Guinnesses but.

That the fright of his light in tribalbalbutience hides aback in  
the doom of the balk of the deaf but that the height of his life  
from a bride's eye stamppunct is when a man that means a moun-  
tain barring his distance wades a lymph that plays the lazy win-  
ning she likes yet that pride that bogs the party begs the glory of  
a wake while the scheme is like your rumba round me garden,  
allatheses, with perhaps the prop of a prompt to them, was now  
or never in Etheria Deserta as in Grandeur Suburbia, with Finn-  
fannfawners, ruric or cospolite, for much or moment indispute.

Whyfor had they, it is Hiberio-Mileitians and Argloe-Noremen,  
donated him, birth of an otion that was breeder to sweatoslaves,  
as mysterbolder, forced in their waste, and as for Ibdullin what of  
Himana, that their toltvubular high fidelity daiddialler, as modern  
as tomorrow afternoon and in appearance up to the minute, (hear-  
ing that anybody in that ruad duchy of Wollinstown schemed  
to halve the wrong type of date) equipped with supershielded um-  
brella antennas for distance, getting and connected by the magnetic  
links of a Bellini-Tosti coupling system with a vitalone speaker,  
capable of capturing skybuddies, harbour craft emitences, key  
clickings, vaticum cleaners, due to woman formed mobile or  
man made static and bawling the howle hamshack and wobble  
down in an eliminium sounds pound so as to serve him up a mele-  
goturny marygoraumd, eclectically filtered for allirish earths and

309

<p><i>This piece appeared in Dance Magazine, November 1957. The two pages were given me in dummey form by the editors. The number of words was given by chance operations. Imperfections in the sheets of paper upon which I worked gave the position in space of the fragments of text. That position is different in this printing, for it is the result of working on two other sheets of paper, of another size and having their own differently placed imperfections.</i></p>	
<p><b>2 Pages, 122 Words on Music and Dance</b></p>	
<p>To obtain the value of a sound, a movement, measure from zero. (Pay attention to what it is, just as it is.)</p>	<p>A bird flies.</p>
<p>Slavery is abolished.</p>	
<p>the woods</p>	
<p>A sound has no legs to stand on.</p>	
<p>The world is teeming: anything can happen.</p>	
	<p>sound</p>
	<p>movement</p>
	<p>Points in time, in space</p>
	<p>love mirth the heroic wonder tranquility fear anger sorrow disgust</p>
	<p>are in the audience.</p>
	<p>The telephone rings. Each person is in the best seat.</p>
	<p>War begins at any moment.</p>
	<p>Is there a glass of water?</p>
	<p>Each now is the time, the space.</p>
	<p>lights</p>
	<p>inaction?</p>
	<p>Are eyes open?</p>
	<p>Where the bird flies, fly.</p>
	<p>ears?</p>
	<p>Activities which are different happen in a time which is a space: are each central, original.</p>

“2 Pages, 122 Words on Music and Dance”  
 John Cage (1961)  
 Fonte: CAGE, John (1961), *Silence: Lectures and Writings*, Londres: Marion Boyars, 2009





<p>we may love them</p> <p>talk</p> <p>just as I make of milk and we need the empty glass moment</p> <p>anything As we go along an i-dea may occur in this or not.</p> <p>gard it as something though from a window If across Kansas Arizona</p> <p>almost too interesting being interested needs nothing on earth It is like an empty glass, is it corn Kansas and whenever one wishes one may return to it</p> <p>Or you may leave it for we pos-sess nothing is the real-ization Anything (since we do not pos-sess it) We need not destroy the at any moment, it might reappear and Would it be a owned it, but since we don't,</p>	<p>This is a composed</p> <p>for I am making it a piece of music. We need the Or again into which may be poured (who knows?) whether one will let it.</p> <p>Re-</p> <p>as</p> <p>momentarily while traveling then, of course, is more interesting, especially for a New-Yorker Now he knows he Kansas is like and for a New Yorker nothing but wheat Does it matter which at any instant, one may leave it,</p> <p>Our poetry now nothing is a delight need not fear its loss it is gone; and be the present Only if we thought we and so are we</p>
<p>and how un-certain it is</p> <p>What I am calling I myself nily when it is necessary interestedness. lie in not presents what happens this form sense is memory: their development; that one may unlike the mail</p> <p>poetry have called of a piece of music. That is, pos-sessing anything from that themes the climax; own one's own home) we carry our homes</p> <p>to fly each. beautiful, may ring vacant lot and the continuity nothing or making this only simpler — Simpler, that is that I write music</p> <p>is often called it form Continuity is a demonstration it is a proof that our delight Each moment How different which is bound up with their struggle; (which is the belief But actually, within us,</p> <p>or to stay But beware of for at any moment or the airplane A piece of string happens can be said. is not different than living this way for me, — because it happens that I write music</p> <p>simple to make the limitations be-cause It is a discipline accepts whatever which, as sugar leaves train horses, How could I</p>	<p>Most anybody knows a--bout the future</p> <p>content. It is the conti- today, of dis-</p> <p>comes from of structure. one's willingness to ac- figured out, which, even those as sugar leaves train horses, How could I</p>

## Prière d'insérer

D'abord : deux colonnes. Tronquées, par le haut et par le bas, taillées aussi dans leur flanc : incises, tatouages, incrustations. Une première lecture peut faire comme si deux textes dressés, l'un contre l'autre ou l'un sans l'autre, entre eux ne communiquaient pas. Et d'une certaine façon débâti, cela reste vrai, quant au prétexte, à l'objet, à la langue, au style, au rythme, à la loi. Une *diacritique* d'un côté, une *galactique* de l'autre, hétérogènes et cependant indiscernables dans leurs effets, parfois jusqu'à l'hallucination. Entre les deux, le baratin d'un autre texte, on dirait d'une autre « logique » : aux surnoms d'*obéissants*, de *penché*, de *sprinteur*, de *serneur*, d'*ambulation*, de *mors*, etc.

Pour qui tient à la signature, au corpus et au propre, déclarons que, mettant en jeu, en pièces plutôt, mon nom, mon corps et mon seing, j'élaboré d'un même coup, en toutes lettres, ceux du dénommé Hegel dans une colonne, ceux du dénommé Genet dans l'autre. On verra pourquoi, chance et nécessité, ces deux-là. La chose, donc, s'élève, se détaille et détraque selon deux tours, et l'accélération incessante d'un tour-à-tour. Dans leur double solitude, les colosses échangent une infinité de clinis, par exemple d'œil, se doublent à l'envi, se pénètrent, collent et décollent, passant l'un dans l'autre, entre l'un et l'autre. Chaque colonne figure ici un colosse (*colosso*), nom donné au double du mort, au substitut de son érection. Plus qu'un, avant tout.

L'écriture colossale déjoue tout autrement les calculs du deuil. Elle surprend et détériorne l'*éponymie de la mort* dans tous ses retentissements. *Glas* en décomposition, (son ou sa) double bande, bande contre bande, c'est d'abord l'analyse du mort *glas* dans les virtualités retores et retranchées de son « sens » (portées, volées de toutes les cloches, la sépulture, la pompe funèbre, le legs, le testament, le contrat, la signature, le nom propre, le prénom, le surnom, la classification et la lutte

des classes, le travail du deuil dans les rapports de production, le fétichisme, le travestissement, la roquette du mort, l'incorporation, l'introjection du cadavre, l'idéalisation, la sublimation, la relève, le rejet, etc.) et de son « signifiant » (vol et déportation de toutes les formes sonores et graphiques, musicales et rythmiques, chorégraphie de *Glas* dans ses lettres et fécondations polyglottiques). Mais cette opposition (*Sr / Sd*), comme toutes les oppositions du reste, la sexuelle en particulier, par chance régulière se compromet, chaque terme en deux divisé s'agglutinant à l'autre. Un effet de *gl* (colle, glu, crachat, sperme, chrême, onguent, etc.) forme le conglomérat sans identité de ce cérimonial. Il rejoue la mimésis et l'arbitraire de la signature dans un accouplement déchainé (toc / seing / lait), ivre comme un sonneur à sa corde pendu.

Que reste-t-il du savoir absolu ? de l'histoire, de la philosophie, de l'économie politique, de la psychanalyse, de la sémiotique, de la linguistique, de la poétique ? du travail, de la langue, de la sexualité, de la famille, de la religion, de l'État, etc. ? Que reste-t-il, à détailler, du reste ? Pourquoi ces questions en forme de colosses et de Fleurs phalliques ? Pourquoi exulter dans la thanatopraxie ? De quoi jouir à célebrer, moi, ici, maintenant, à telle heure, le baptême ou la circoncision, le mariage ou la mort, du père et de la mère, celui de Hegel, celle de Genet ? Reste à savoir – ce qu'on n'a pu penser : le détaillé d'un coup.

J.D.

“Prière d'insérer”, *Glas*

Jacques Derrida (1974)

Fonte: DERRIDA, Jacques (1974), *Glas*, Paris: Éditions Galilée

quoi du reste aujourd'hui, pour nous, ici, maintenant, d'un Hegel?

pour nous, ici, maintenant  
désormais penser sans lui.

Pour nous, ici, maintenant : ces mots sont des citations, déjà, toujours, nous l'aurons appris de lui.

Qui, lui?

Son nom est si étrange. De l'ailge il tient la puissance impitoyable ou historique. Ceux qui le prononcent encore à la française, il y en a, ne sont ridicules que jusqu'à un certain point : la restitution, sémantiquement inaffiable, pour qui l'a un peu lu, un peu seulement, de la féroce magistrale et du sérieux imperturbable, l'ailge pris dans la place et le gel.

Soit ainsi figé le philosophe emblématique.

[illegible]

signer, signer, enseigner, signer, enseigner. Peut-être y a-t-il une incompatibilité, plus qu'une contradiction dialectique, entre l'enseignement et la signature, un magister et un signataire. Se laisser penser et se laisser signer, peut-être ces deux opérations ne peuvent-elles en aucun cas se recouper.

Sa signature, comme la pensée du reste, enveloppera ce corps mais n'y sera sans doute pas comprise.

Ceci est — une légende.  
Non pas une fable : une légende.  
Non pas un roman, un roman familial  
puisque s'y agit la famille de Hegel,  
mais une légende.

Elle ne prétend pas donner à lire le tout du corpus, textes et dessins de Hegel, seulement deux figures. Plus justement deux figures en train de s'effacer : deux passages.

« ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et jointu aux chottes » se divise en deux.

Comme le reste,

Deux colonnes inégales, disent-ils, dont chaque — enveloppe ou gaine, incalculablement renverse, retourne, remplace, remarque, recoupe l'autre.

course, remplace, remarque, recoupe l'autre.

L'incalculable de *ce qui est réel* se calcule, élabore tous les coups, les tord ou les étirant dans le silence, vous vous époussetez plus vite à leur compier. Chaque petit carré se délimite, chaque colonne s'entrelace avec une impossible suffisance et pourrant l'élément de la contagion, la circulation et l'infinie de l'équivalence générale rapporte chaque phrase, chaque mot, chaque moignon d'écrêtement. (Par exemple « *je m'é...* ») à chaque autre, chaque colonne et d'une colonne à l'autre de *ce qui est réel* infiniment calculable.

A peu près.

Il y a du reste, toujours, qui se recourent, deux fonctions.

L'une assure, garde, assimile, intériorise, idéalise, relève la chute dans le monument. La chute s'y maintient, embaume et momifie, monumentalise, s'y nomme — tombe. Donc, mais comme chute, s'y élève.

Apollon n'est pas nommé, certes, mais l'opposé, la partie adhésive, la stance contrainte dans laquelle le story-teller doit passer pour s'exprimer en se faisant objet (cf. *Contingentia intelligit*), se dessine comme le corps efféminé dans la gymnastique grecque, la belle « *Körperlichkeit* ». La figure de l'homme se cultive à la place de la chose sacrée, de la divinité. Le divin se laisse dépasser, la figure de l'homme émerge encore des deux extrêmes, des deux institutions, même en mouvement et régénéré de vie. Plus-value à la contradiction que le récit de vie, plus-value, se fait du surcroît caduc, contraire avec elle même, se fait du surcroît caduc.

Mais une fois de plus, mouvement de balance, tout se fixe dans l'objectivité extérieure qu'on a opposée à l'émotionnel, à l'instinctif, à l'arbitraire, à l'arbitrairement dionysiaque. On a donc deux morceaux opposés qui se contredisent dans leur unilatéralité respectives, qui se contredisent sans cesse rompu. Dans le délire, le soi-même (*Ichheit*) perd connaissance, sur le stade, c'est l'esprit qui est hors de lui-même.

A travers l'œuvre d'art spirituelle — langage de part en part — la réconciliation s'annonce : synthèse de la religion esthétique (abstraction, vie, esprit). Le syllogisme de l'art spirituel (*opos*, tragédie, comédie) conduit la religion esthétique à la religion révélée. A travers, donc, la comédie.

Un temps pour parfaire la ressemblance entre Dionysos et le Christ.  
Entre les deux (déjà) s'élabore en somme l'origine de la littérature.  
Mais elle court à sa perte, pour avoir compté sans

Lui, treste léger, ne cess de s'aldger. Comment vivre ainsi. Tout est bloqué au compte maternel. Bénédicte. Il est fallu si peu, un A, un R, un G, pour que ça prenne autrement, que ça s'arrête ailleurs, pour que ça s'ancre dans un autre fond, griffe ou gratte une autre surface, la même pour tout. Pour que ce ne glisse plus. Avec soi, avec sa pompe funèbre, un autre contrat. Un autre legs pour solder, soudoyer le déjà de l'autel absolu.

« Vor der Sonne kamst du zur mir, dem Einsamsten

*Wir sind Freunde von Anfang: uns ist Gram und Grauen und Grund gemeinsam: noch die Sonne ist uns gemeinsam.*

Wir reden nicht zueinander, weil wir zu vieles wissen -; wir schweigen uns an, wir lachen uns unser Wissen zu.

[...] was uns gemein ist, – das ungeheure unbegrenzte Ja – ... »

C'est très aride, sur l'esplanade immense, mais ça ne fait que commencer, le travail, ici, dès maintenant. Dès que ça commence à écrire. Ça commence à peindre. Ne manque plus qu'une pièce.

Ça grince. Roule sur les troncs d'arbre couchés, Poulics. Les cordes grésées se tendent, on entend qu'elles, et le souffle des esclaves plénés en deux. Bons à tirer. Fouet cinglant du contre-maître. Regain de force liée. La chose est oblique, Elle fait angle, déjà, avec le sol. Remoud lentement son ombre, sûre de soi. Il eût fallu si peu, la moindre erreur de calcul, disaient-ils si ça tombe, si ça se pendre et clinc vers le lit de l'autre, la machine est encore trop simple, le mode d'entretien trop capitaliste.

Ce que j'avais redouté, naturellement, déjà, se  
réédite. Aujourd'hui, ici, maintenant, le débris de

	<p>O QUE SOBROU DE UM REMBRANDT RASGADO EM QUADRADINHOS MUITO PERFEITOS, QUE FOI PELA RETRETE ABAIXO</p> <p>Só esta espécie de verdades, as que não podem demonstrar-se e chegam mesmo a ser «falsas», as que não podem, sem absurdo, levar-se até ao fim sem chegar à negação delas e de nós próprios, devem ser exaltadas pela obra de arte. Nunca terão a boa nem a má sorte de serem um dia aplicadas. Vivam, pois, pelo canto em que se transformaram e que suscitam.</p> <p>Qualquer coisa, que me fazia lembrar uma imundície, andava a gangrenar-me por completo a antiga visão do mundo.</p> <p>O nosso olhar pode ser vivo ou lento, depende da coisa olhada tanto ou mais do que de nós. Assim é que falo, por exemplo, dessa velocidade que faz o objecto correr à nossa frente, ou de uma lentidão que o torna pesado.</p> <p>Quando pousa num quadro de Rembrandt (nos do final da sua vida), o nosso olhar faz-se pesado, um tanto bovino. Algo, uma força grave, o retém. Por que se fica a olhá-lo se às primeiras não nos encanta o júbilo intelec-</p>
--	---

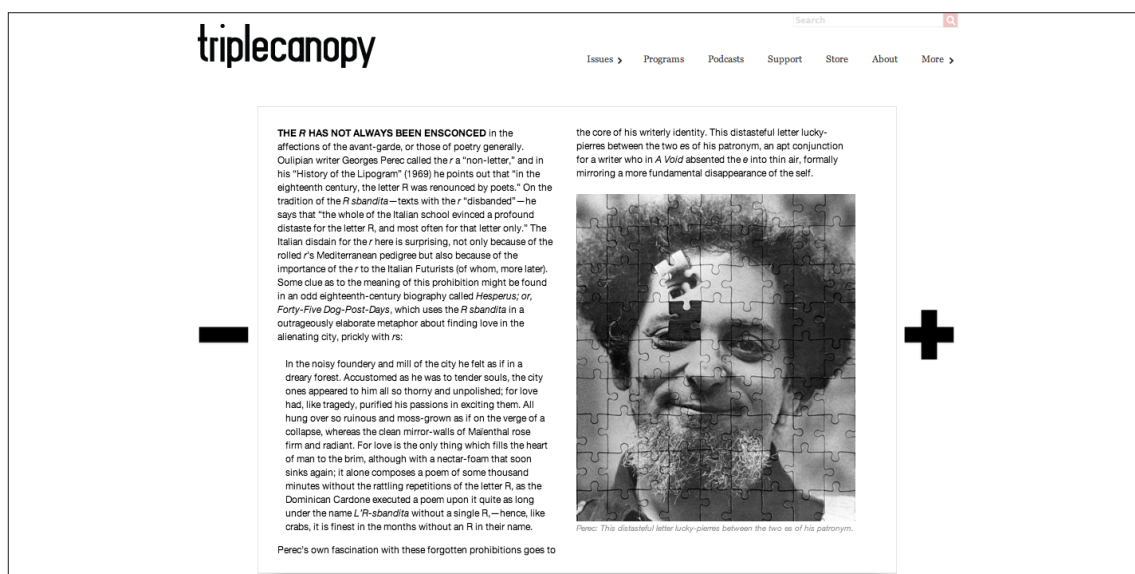
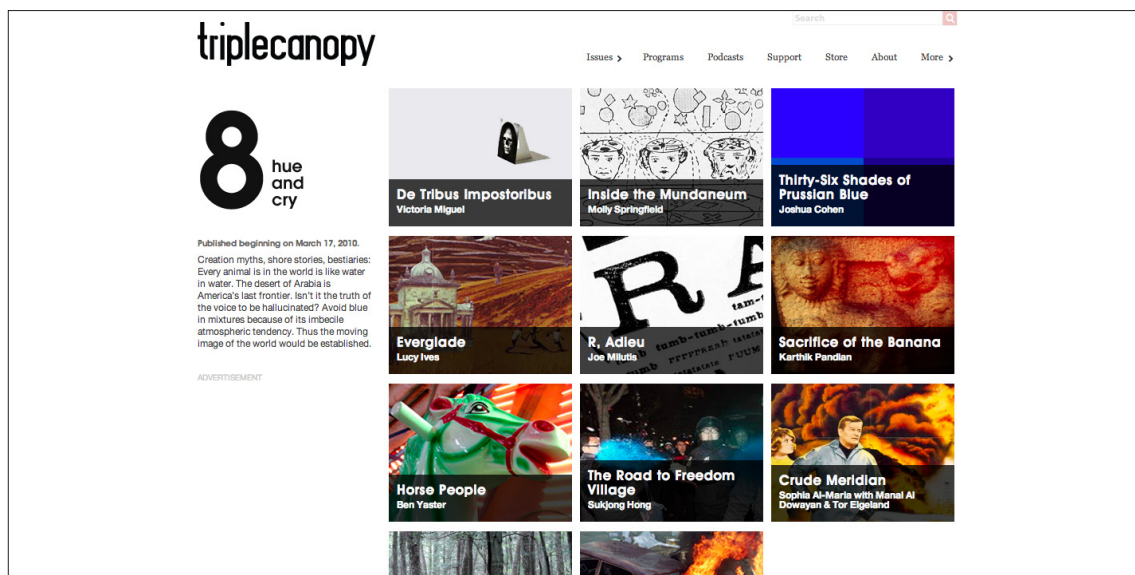
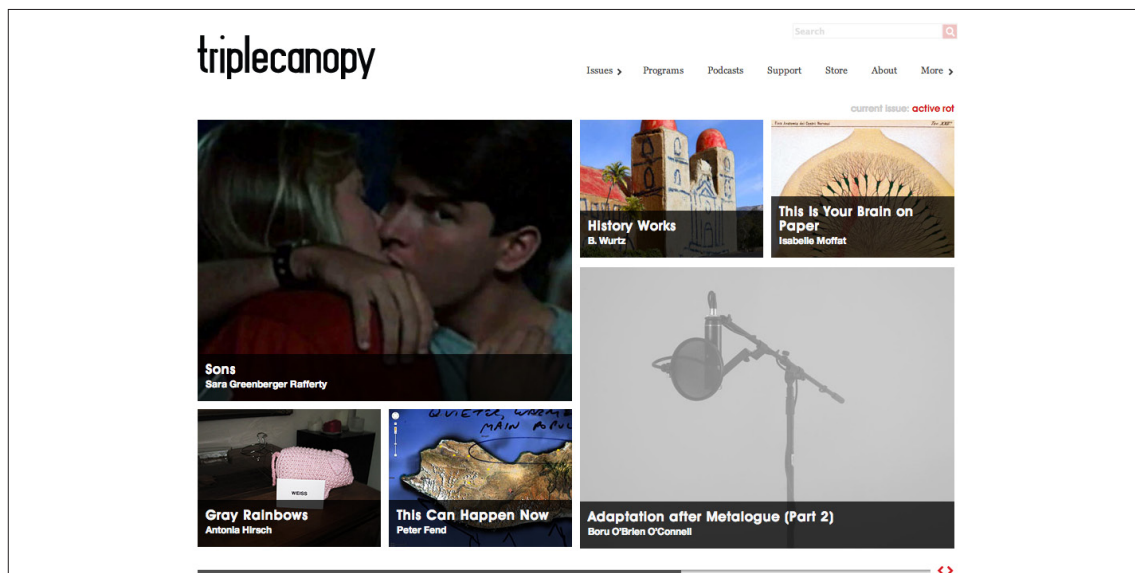
<p>Quando um dia, ao olhar para o viajante sentado à minha frente numa carruagem de comboio, tive a revelação de que qualquer homem <i>vale</i> outro, eu não desconfiava — ou antes sim, tinha-o sabido de obscura forma porque um manto de tristeza caiu de repente sobre mim e, mais ou menos suportável mas sensível, não voltou a largar-me — de que um tal conhecimento implicasse uma tão metódica desintegração. Atrás do que podia ver-se desse homem, ou mais longe — mais longe e ao mesmo tempo miraculosamente e desoladoramente perto — nesse homem — corpo e rosto sem graça, feios ou mesmos ignóbeis, de acordo com certos pormenores: bigode sujo, o que pouco seria, mas duro, rígido, de crinas quase horizontalmente plantadas por cima da boca minúscula, boca estragada, lamesgas que atirava entre os joelhos ao chão da carruagem já sujo com beatas, papel, pedaços de pão,</p>	<p>tual que tudo e logo de seguida sabe — por exemplo, do arabesco de Guardi?</p> <p>Como um cheiro a estábulo: quando são personagens, só vejo o busto (Hendrijke em Berlim) ou apenas a cabeça, mas não posso impedir-me de imaginá-las de pé, em cima de estrume. Os peitos respiram. As mãos estão quentes. Ossudas, nodosas, mas quentes. A mesa do Síndico dos Mercadores de Panos está assente sobre palha, os cinco homens cheiram a chorume e a bosta. Debaixo das saias de Hendrijke, debaixo das capas debruadas a pele, debaixo das labitas, debaixo da extravagante veste do pintor, os corpos desempenham bem as suas funções: digerem, são quentes, são pesados, cheiram, cagam. — Por mais delicado que o seu rosto seja, e grave o olhar, a <i>Noiva Judia</i> tem cu. Sentese isto. De um mo-</p> <p>nesse tempo o que fazia, enfim, a sujidade de um compartimento de terceira classe — pelo olhar que foi de encontro ao meu descobri, sofrendo como que um choque, uma espécie de identidade universal de todos os homens.</p> <p>Claro que não! Não foi coisa que se desse assim tão depressa e por esta ordem: começou foi com o meu olhar a bater (não se cruzou, bateu...) de encontro ao daquele viajante, ou antes, fundiu-se nesse olhar. O homem acabava de levantar os olhos de um jornal e muito simplesmente, por certo sem reparar, pousou-os nos meus que assim, da mesma forma accidental, o olhavam. Teriam logo ali passado pela mesma emoção — e já desordem — que os meus? O seu olhar não era de outro: era o meu por mim encontrado num espelho, <i>por inadvertência e na solidão e no esquecimento de mim</i>. O que eu sentia só posso traduzi-lo deste modo: eu escorria do</p> <p>mento para o outro pode levantar as saias. Pode sentar-se, tem com que fazê-lo. A Senhora Trip também. Quanto ao próprio Rembrandt, nem se fala: desde o primeiro retrato, a massa carnal não pára de acelerar-se de quadro em quadro até ao último, aonde chega definitivo mas não esvaziado de substância. Depois de perder o que mais caro tinha — a mãe e a mulher — dir-se-á que este latagão vai tentar perder-se, sem ser delicado para com as pessoas de Amsterdão, desaparecer socialmente.</p> <p>Não querer ser nada é frase que muita vez se ouve. É cristã: teremos nós de compreender que o homem tenta perder, deixar que se dissolva o que, de qualquer forma, o singulariza <i>banalmente</i>, o que lhe dará a sua opacidade para poder, no dia da morte, apresentar a Deus uma transparência pura,</p>
---	---

“O que sobrou de um Rembrant rasgado em quadrados muito perfeitos, que foi pela retrete abaixo”

Jean Genet (1967), primeiras 3 páginas

Fonte: GENET, Jean (1967), “O que sobrou de um Rembrandt rasgado em quadradinhos muito perfeitos, que foi pela retrete abaixo” in *A Criança Criminosa*, Lisboa: Hiena editora, 1988

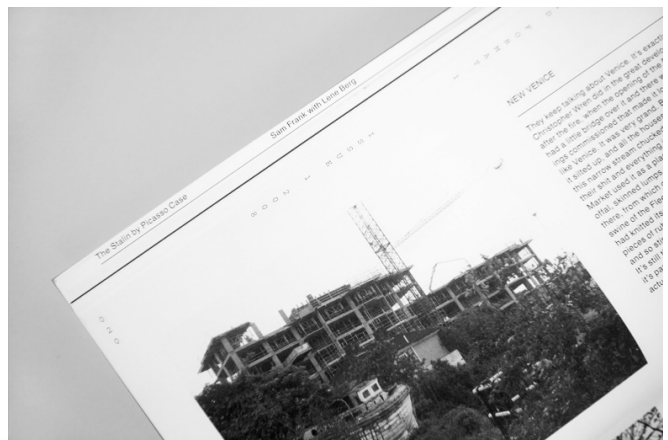




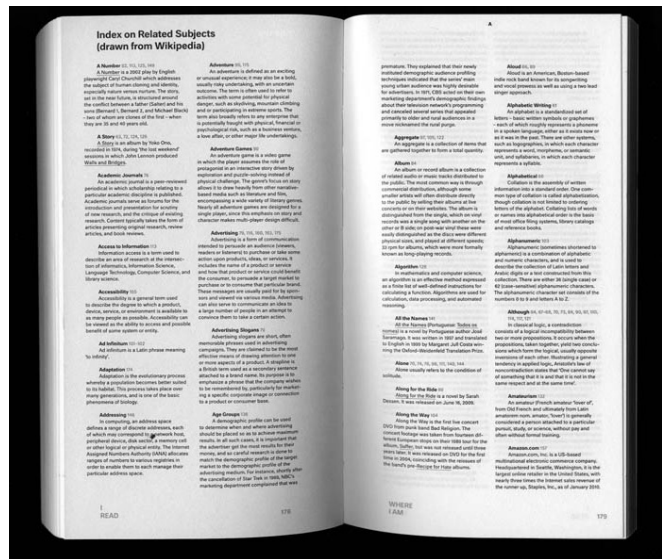
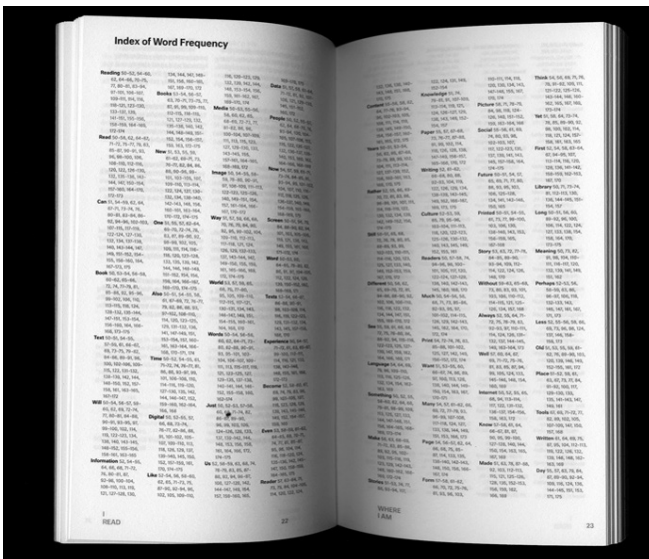
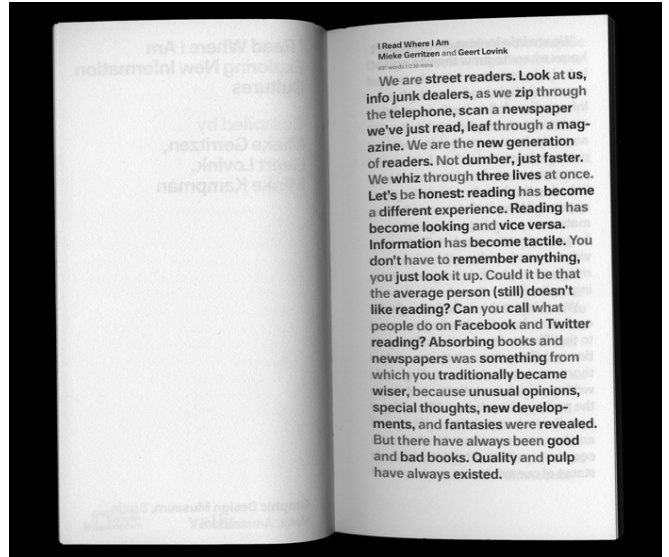
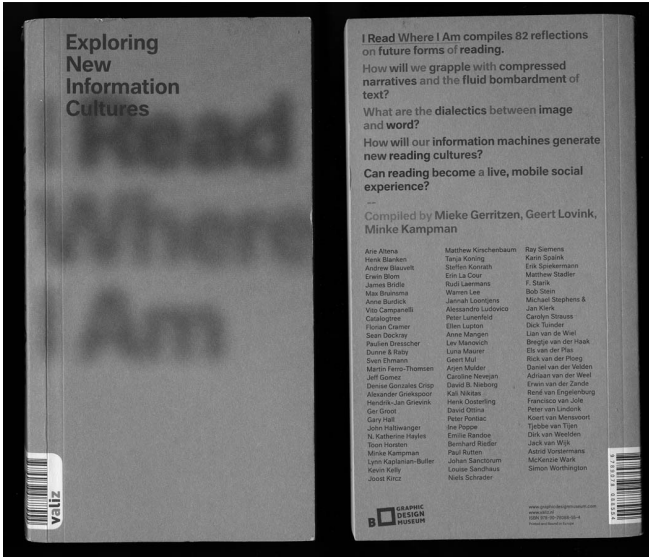
Triple Canopy (site)

Alexander Provan *et al.* (eds.) (2007-), *homepage* + interface tabela de conteúdos da publicação #8 + interface para leitura de artigo

Fonte: <http://canopycanopycanopy.com/>



*Invalid Format: An Anthology of Triple Canopy* (livro)  
 Triple Canopy (eds.), Project Projects (design) (2011)  
 Fonte: <http://projectprojects.com/invalid-format-an-anthology-of-triple-canopy/>



*I Read Where I Am. Exploring New Information Cultures* (livro)  
Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (eds.), LUST (design) (2011)  
Fonte: <http://bizyod.design.free.fr/?cat=7>



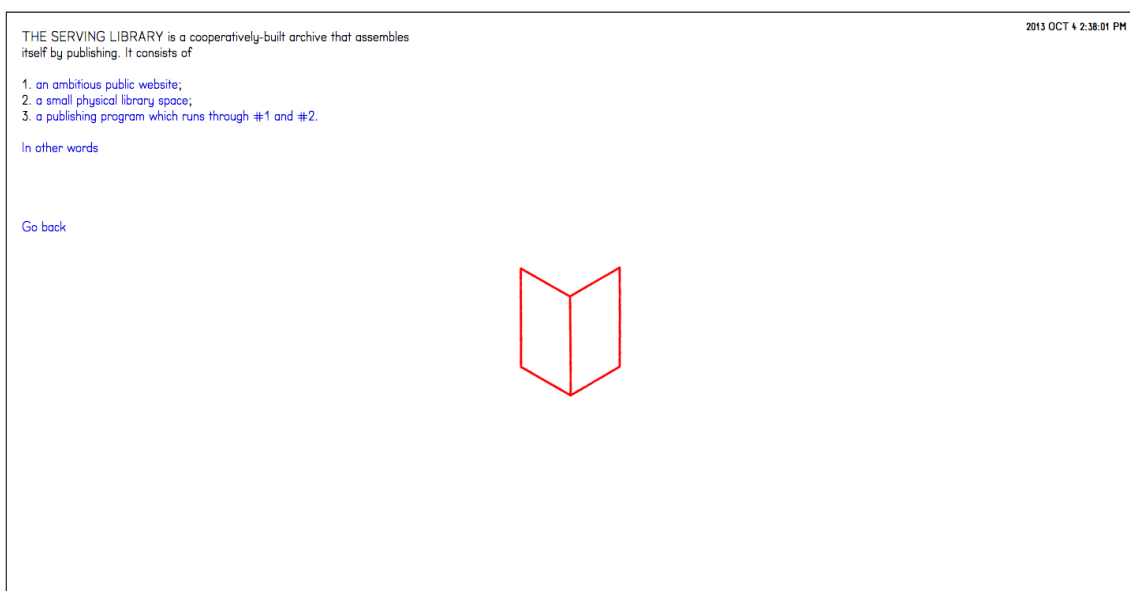
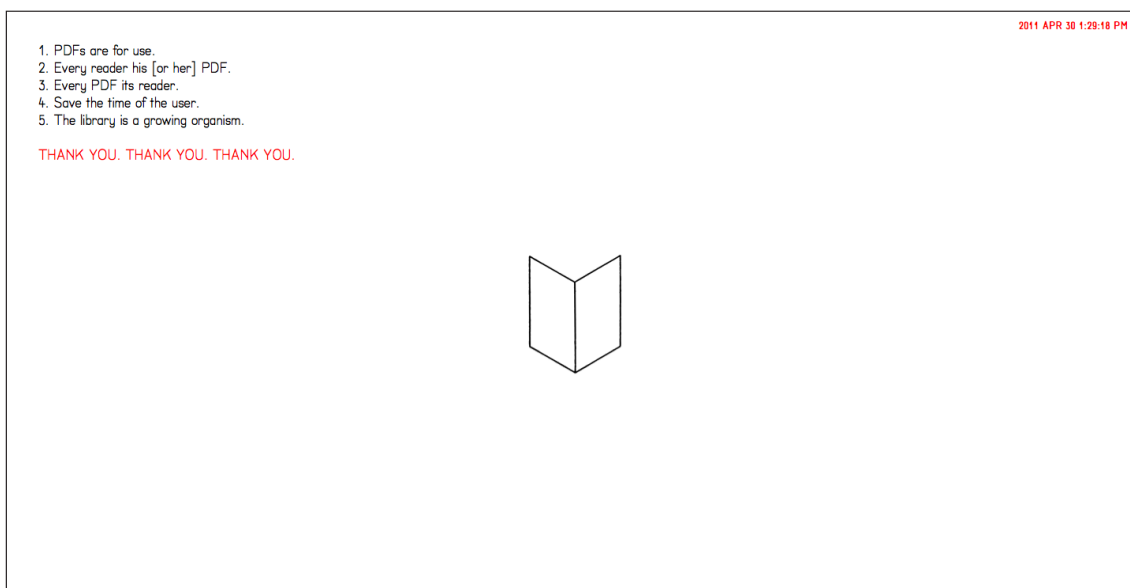
<p>I Read Where I Am Exploring New Information Cultures</p>	<p>Original Edited</p>
<p>We are street readers. Look at us, info junk dealers, as we zip through the telephone, scan a newspaper we've just read, leaf through a magazine. We are the new generation of readers. Not dumber, just faster. We whiz through three lives at once. Let's be honest: reading has become a different experience. Reading has become looking and vice versa. Information has become tactile. You don't have to remember anything, you just look it up. Could it be that the average person (still) doesn't like reading? Can you call what people do on Facebook and Twitter reading? Absorbing books and newspapers was something from which you traditionally became wiser, because unusual opinions, special thoughts, new developments, and fantasies were revealed. But there have always been good and bad books. Quality and pulp have always existed.</p> <p>We are info junkies. People don't know where to draw the line and, in today's consumer society, are constantly fighting for control. Information, following food and the environment, may be next in line for an analysis on sustainable development. Information has become a consumer product because it is linked to the form in which it appears. New platforms and formats are appearing with greater frequency on the market. Text, video, sound, and graphics intermingle. Everybody is busy answering, uploading.</p> <p>We all know the main lines of info evolution, from the printing press to the iPhone. By now the information is drifting through space and there are new tools for reading and writing, which each time combine the multimedia mix</p>	<p>Readme Credits</p> <p>Essays by:</p> <p>Arie Altana Henk Blanken Erwin Blom James Bridle Max Bruinsma Anne Burdick Vito Campanelli Catalogtree Florian Cramer Sean Dockray Paulien Dresscher Dunne &amp; Raby Sven Ehmann Martin Ferro-Thomsen Jeff Gomez Denise Gonzales Crisp Alexander Griekspoor Hendrik-Jan Grievink Ger Groot Gary Hall John Haltiwanger W. Katherine Hayles Toon Horsten Minke Kampman Lynn Kaplanian-Buller Kevin Kelly Joost Kiroo Matthew Kirschenbaum Tanja Koning Steffen Konrath Erin La Cour Rudi Laermans Warren Lee Jannah Leontjens Alessandro Ludovico Peter Lunenfeld Ellen Lupton Anne Mangen Lev Manovich Luna Maurer Geert Mul Arjan Mulder Caroline Nevejan David B. Nieborg Kali Nikitas</p>

<p>Readme</p>	<p>Original Edited</p>
<p>When contemplating what the future of reading may mean, it is one thing to ponder the physical or habitual aspects of reading, but another to consider the shifts in the manner in which texts and literature, and therefore reading, are contextualized. Words and phrases may contain meanings extending past what the author attributes in his or her narrative. For example, temporal or location-dependent contexts may play an increasingly significant role in today's texts.</p> <p>Literary anthropology, as defined by literary theorist Wolfgang Iser, suggests that while the reader will always have an interpretation of the text he or she reads, the interpretation itself participates in the ongoing development of the reader's self identity. Literary anthropological research is therefore organized by the belief that a relationship to a literary text can become an interesting point for the continued interpretation of culture and the way culture is weighted.</p> <p>As graphic designers, we are interested in the interpretive practices associated with these reader/text relations. In the past, literary theorists have used literary analytical devices (i.e. codes) to critique literature in order to denote the function of various semantic apparatus. We, as designers, can also use similar methodologies to lay bare the semantic structure of a piece of text.</p> <p>Except, instead of using literature as our medium, we at LUST prefer to use the ever-growing stream of data we, as a digital society, produce. And instead of using literary methods of critical analysis, we can use self-designed digital</p>	<p>Readme Credits</p>

*I Read Where I Am. Exploring New Information Cultures* (site)

M. Gerritzen, G. Lovink e M. Kampman (eds.), LUST (design) (2011), interfaces *homepage* + *read me*

Fonte: <http://www.ireadwhereiam.com/>



*The Serving Library* (site)

Angie Keefer, David Reinfurt e Stuart Bailey (eds.) (2011- ), interfaces *declaração de intenções + sobre*

Fonte: <http://www.servinglibrary.org/words.html?id=96>

1. \*i.e. this one.\*

2013 OCT 4 2:40:47 PM



2. The two collections — of objects and books — that comprise the physical aspect of The Serving Library are currently itinerant, with an intermittent schedule of appearances in galleries or other arts institutions. Over the past few years we have used these opportunities to work out a more concrete form of the library in public. Like these model versions, the eventual permanent space will house these parallel collections of framed objects and bound books, where they will serve, among other things, as reference material in various teaching set-ups.

The most recent iteration, during Fall 2011, was at [Artists Space](#) (New York City), where the material was installed as a showroom or mini-expo designed to provoke offers or suggestions regarding its future fixed home. Before that, it was at [The Banff Centre](#) (Canada), arranged into a seminar room for a 6-week [summer school](#) that was based on rethinking what a contemporary arts Foundation Course could or should be. This was a more concerted version of previous versions at such as [Liveingyourhead](#) (Geneva), and [Kunstverein](#) (Amsterdam), both of which involved working with students from local art schools.

The next version will take place under the auspices of the New York branch of Goethe Institute sometime in late 2012. After that, we hope to find a permanent home. Suggestions are still most welcome.



2013 OCT 4 2:40:34 PM

3. BULLETINS OF THE SERVING LIBRARY is a composite printed/electronic publication that follows a direct line from [Dot Dot Dot](#), the semi-annual journal founded in 2000 and published by [Dexter Sinister](#).

The "bulletins" that make up each issue are first published online as PDFs at [www.servinglibrary.org](http://www.servinglibrary.org) over a six-month period, then assembled, printed and distributed separately in Europe (by [Sternberg Press](#) with [Motto Distribution](#)) and in the U.S.A. (by Dexter Sinister). Each collection makes up a semester's worth of loosely-themed material, with its constituent PDFs grouped together on the website.

[Issue #1](#) was intended as an expansive statement of intent, broadly concerned with Libraries, Media, and Time (though not necessarily in that order); [Issue #2](#) emerged from a course we ran at The Banff Center in the Summer of 2011 titled "From the Toolbox of a Serving Library," and mostly circles around Education; while [Issue #3](#) doubles as a catalog-of-sorts to "Ecstatic Alphabets / Heaps of Language," a group exhibition at MoMA (New York) from May 6 to August 27, 2012, and is preoccupied with the more social aspects of Typography. [Issue #4](#) circles around psychedelia, although a lo-fi, black-and-white flavor and emerged from the exhibition Dexter Bang Sinister at the Kunsthall Charlottenborg in Copenhagen and [Issue #5](#) passes like an arrow through the past, present, and future of Germany.

New bulletins are posted to this website as and when they are ready. If you'd like to be told when a new season is complete, and the printed version available, you can join our mailing list [Open-Reading-Group](#).

\*Meanwhile\* [back issues and individual copies](#) of the printed journal may be purchased online through Dexter Sinister Internet Book Shop . . . while 2- or 12-year sustaining [subscriptions are available here](#).



2013 OCT 4 2:40:59 PM

*The Serving Library* (site)

Angie Keefer, David Reinfurt e Stuart Bailey (eds.) (2011- ), interfaces *sobre*, pontos 1), 2) e 3)

Fonte: <http://www.servinglibrary.org/words.html?id=96>

HERE IS A THOUGHT-EXPERIMENT. Imagine yourself in a virtual space surrounded by icons: a familiar optical illusion that looks like an open book projecting first out then in then out again; a claustrophobic negative photo of a woman, apparently underwater; a large asterisk; another open book in a heraldic shield, underscored by the phrase "Lux et Veritas"—Light and Truth; a man blowing what appears to be a handful of feathers but turns out to be a disintegrating book; a curious-looking alien glyph; and an odometer on the brink of changing from 9999999 back to zero.

2013 OCT 4 2:39:01 PM

These are the front pages of a number of Portable Document Formats, and this is [www.servinglibrary.org](http://www.servinglibrary.org), engine room of The Serving Library. Each PDF is a "bulletin" containing an article or essay that constitutes part of some overarching theme or themes—in this case, from specific to general: Libraries, Media, and Time. The essay behind the large asterisk, for example, contemplates the possibilities for human communication in light of some extraordinary physical attributes of the Octopus Vulgaris. As it turns out, that "asterisk" is actually \*an octopus in plan view.\* This and the other PDFs are available for anyone to download for free. Contributions to the latest theme are added from time to time over a six month period, and at the end of the season they are collected together into a single document, printed and published in both Europe and the USA, each in an edition of 1,500, as *Bulletins of The Serving Library*. The PDFs remain available on the website, while a new theme is developed over the next half year.



One copy of *Bulletins of The Serving Library* is bound in hardback leatherette, catalogued, and placed on a shelf in the physical home of The Serving Library. Here it joins past issues, along with twenty issues of its predecessor, the left-field arts journal *Dot Dot Dot*. A neighboring shelf carries a larger collection of older, most frequently referenced books by the circle of contributors to both *Dot Dot Dot* and the *Bulletins*—on art, literature, philosophy, and so on—that maps a far-reaching but still very particular constellation of interests. And on another shelf, is a further assortment of relatively recent titles covering a wide gamut of contemporary publishing that had been sold from—and often published by—*Dexter Sinister*, a design workshop and bookstore on Manhattan's Lower East Side that was run as a primitive form of The Serving Library by two of its founders from 2006–2011.

UNDER SECTION 402 OF THE NOT-FOR-PROFIT CORPORATION LAW:

2013 OCT 4 2:39:22 PM

FIRST: The name of the corporation is: The Serving Library Company, Inc.

SECOND: The corporation is a corporation as defined in subparagraph (a)(5) of Section 102 of the Not-for-Profit Corporation Law and shall be a Type C corporation under Section 201 of the Not-For-Profit Corporation Law. The corporation shall have no members.

THIRD: The purpose or purposes for which the corporation is formed are as follows:

- a) To provide a facilitating structure for publishing, archiving, and related activities rooted in the fields of design and art, in direct response to the inflexibility of existing publishing channels;
- b) To develop and maintain an extensive online website as a public archive of Portable Document Format (PDF) texts made available for download at [www.servinglibrary.org](http://www.servinglibrary.org), according to a regular publication schedule;
- c) To publish a biannual journal as the *Bulletins of The Serving Library*, which addresses ideas related to publishing;
- d) To found and maintain a physical library location with a specialized collection of books comprising a core of knowledge that is specific to the fields of art and design, and to the productively gray area between the two disciplines;
- e) To host a design residency program for artists and designers at The Serving Library building for temporary periods in order to use the library facilities to pursue self-directed projects and to participate in developing and teaching workshops;
- f) To develop freely distributed informational materials for use by the public, based on the Bauhaus Foundation Course, as reconceived through the standard toolbox of contemporary design software;



*The Serving Library* (site)

Angie Keefer, David Reinfurt e Stuart Bailey (eds.) (2011- ), interface *In Other Words* / *Article of Incorporation*

Fonte: <http://www.servinglibrary.org/words.html?id=97>

## The Serving Library: ARTICLE OF INCORPORATION

The Serving Library is a cooperatively-built archive that assembles itself by publishing. It will consist of 1. an ambitious public website; 2. a small physical library space; 3. a publishing program which runs through #1 and #2.

### IN OTHER WORDS

Here is a thought-experiment. Imagine yourself in a virtual space surrounded by icons: a familiar optical illusion that looks like an open book projecting first out then in then out again; a claustrophobic negative photo of a woman, apparently underwater; a large asterisk; another open book in a heraldic shield, underscored by the phrase "Lux et Veritas"—Light and Truth; a man blowing what appears to be a handful of feathers but turns out to be a disintegrating book; a curious-looking alien glyph; and an odometer on the brink of changing from 9999999 back to zero.

These are the front pages of a number of Portable Document Formats, and this is [www.servinglibrary.org](http://www.servinglibrary.org), engine room of The Serving Library. Each PDF is a "bulletin" containing an article or essay that constitutes part of some overarching theme or themes—in this case, from specific to general: Libraries, Media, and Time. The essay behind the large asterisk, for example, contemplates the possibilities for human communication in light of some extraordinary physical attributes of the Octopus Vulgaris. As it turns out, that "asterisk" is actually \*an octopus in plan view.\* This and the other PDFs are available for anyone to download for free. Contributions to the latest theme are added from time to time over a six month period, and at the end of the season they are collected together into a single document, printed and published in both Europe and the USA, each in an edition of 1,500, as *Bulletins of The Serving Library*. The PDFs remain available on the website, while a new theme is developed over the next half year.

One copy of *Bulletins of The Serving Library* is bound in hardback leatherette, catalogued, and placed on a shelf in the physical home of The Serving Library. Here it joins past issues, along with twenty issues of its predecessor, the left-field arts journal *Dot Dot Dot*. A neighboring shelf carries a larger collection of older, most frequently referenced books by the circle of contributors to both *Dot Dot Dot* and the *Bulletins*—on art, literature, philosophy, and so on—that maps a far-reaching but still very particular constellation of interests. And on another shelf, is a further assortment of relatively recent titles covering a wide gamut of contemporary publishing that had been sold from—and often published by—Dexter Sinister, a design workshop and bookstore on Manhattan's Lower East Side that was run as a primitive form of The Serving Library by two of its founders from 2006–2011.

The walls that surround these shelves are hung with seventy or so framed artifacts. These are wildly diverse in size and medium, from a huge red wax crayon rubbing of a "Monument to Cooperation" (the original of which is located outside a housing estate, around the corner from Dexter Sinister) to a double portrait of Benjamin Franklin (the classic etching of a smug Postmaster General next to a photo taken of four people checking for evidence of forgery in a giant blow-up of the same portrait on a fake US\$100 bill, otherwise known as a North Korean "Superdollar"). Other objects include paintings, lithographs, record covers, faxes, acid blotter artwork, and a ouija board. At some point, each of these items appeared, scanned or photographed, as an illustration in an issue of *Dot Dot Dot* or the *Bulletins*, typically accompanying or triggering a piece of writing. As such, each one has an elaborate backstory. The ouija board, for example, was made by British polymath Paul Elliman while a professor in design at

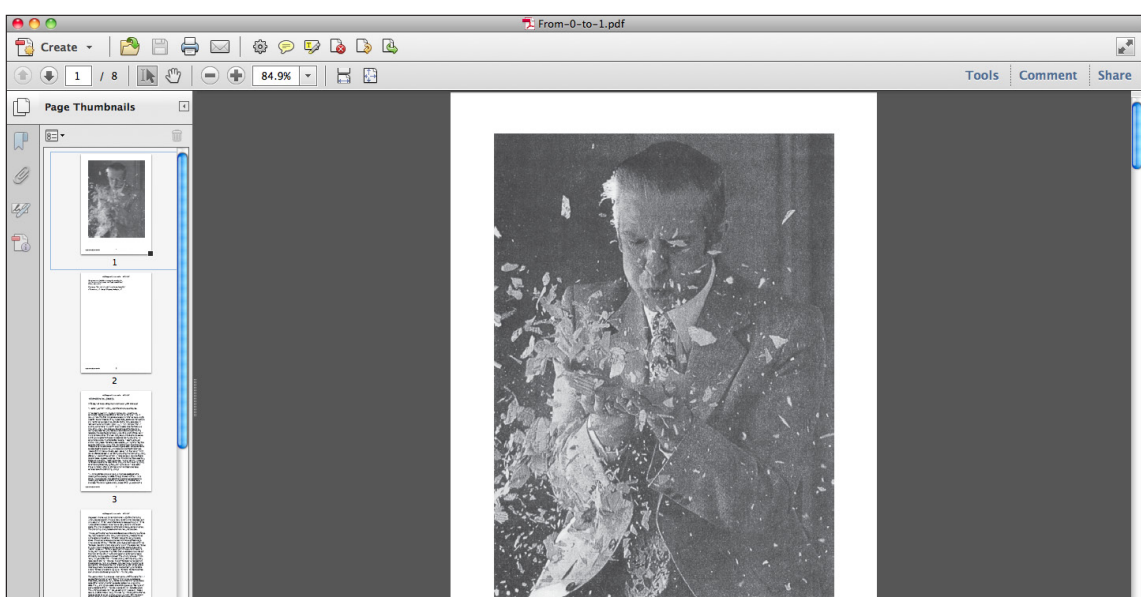
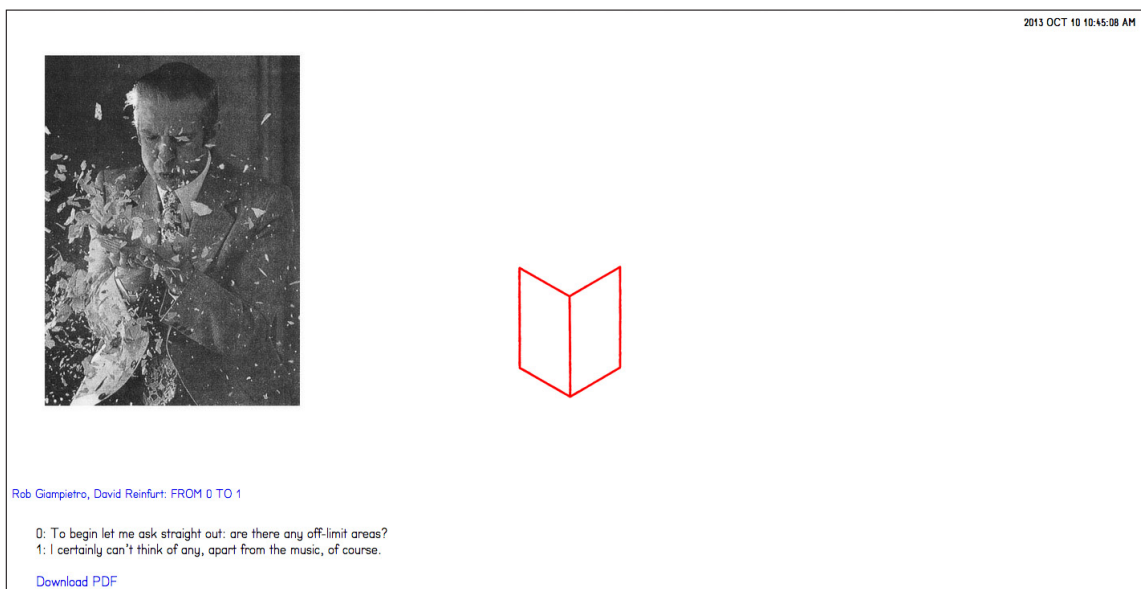
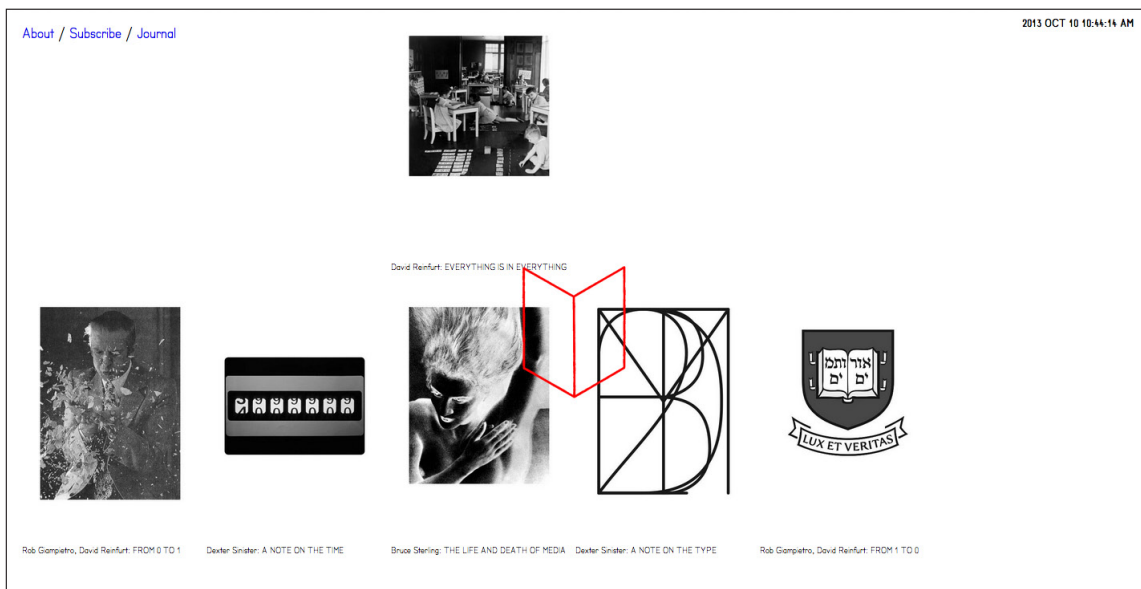
Yale University in the early 2000s. It utilizes a version of the Bauhaus's modular geometrical typeface to render A–Z, 0–9, a "yes" and a "no," laser-cut from a square of the same hardboard Albers used in his famous color paintings. New *Bulletins* published from The Serving Library suggest new anecdotally-loaded objects to be sought, acquired, framed, and added to the wall.

A resident caretaker presides over these two collections of publications and artifacts. This is a rotating position which turns on the same six-month cycle as the *Bulletins*. His or her duties combine those of a regular librarian—cataloging, maintaining, and updating the collections—with those of an events organizer and editor. The caretaker is a constant presence at The Serving Library, available to open its doors to groups or individuals by appointment, then to supervise and direct their use of its resources. He or she also proposes reconfiguring the collections, drawing out certain books for display—perhaps highlighting an essay in an early *Dot Dot Dot* that explicates one of the artifacts, or juxtaposing some of the older, classic books in order to trace a history of, say, Pragmatic philosophy. Or, equally, reassembling the artifacts—chronologically, for example, or grouped by medium. The caretaker is also involved, to a greater or lesser degree, in the production of the *Bulletins* published during his or her tenure. Ideally, assuming the necessary skills, experience and insight, he or she will guest-edit the season's material, proposing, coercing, and working on contributions.

The caretaker also attends—and attends to—a modest pedagogical program, which takes place in the Library environment during an allotted period every year. It is based on a reconsideration of the traditional Bauhaus Foundation Course, still the default model in contemporary art and design schools. Given that the Bauhaus was set up in direct response to specific cultural conditions almost a hundred years ago, why does it remain the standard today? Through the Library course, this question is considered in relation to the Photoshop toolbox icon—adopted essentially as a surrogate for any contemporary arts software. Working backwards from the fact that such digital "creative suites" constitute the consensus of commercial demand, various guests from different fields will deconstruct the toolbox by isolating a component—painter, brush, pencil, paint, type, dodge & burn, magic wand, etc., then discussing its analogue past, virtual present, and potential future. These investigations are conducted through seminars and workshops, which draw frequently on the Library's books and artifacts for immediate example and insight. This reconsideration proposes—initially for the sake of argument—that color wheels, circles, squares and triangles, and other principles of cross-disciplinary "basic design" are less relevant today than a communal effort to observe and relate contemporary conditions, by practicing the forms of reading, writing, and speaking that facilitate their articulation. In other words, the course will aim to build a critical faculty to comprehend the culture in which art and design operate in advance of (or parallel to) operating in it.

As new component classes are clipped onto the basic "handle" over time, a new metaphorical toolbox is assembled by the Library, which replaces the old foundation with something more fluid, pertinent and reflexive. And this customized, palimpsest set of soft tools-for-thinking is also folded back into The Serving Library's live archive, a pedagogical branch of [servinglibrary.org](http://servinglibrary.org)'s network that can be followed remotely online, as well as taught in the local space. As aspects of the teaching programs are hardened into new *Bulletins* to be published, which in turn feed back into subsequent teaching, the growing Library automatically charts its own development.

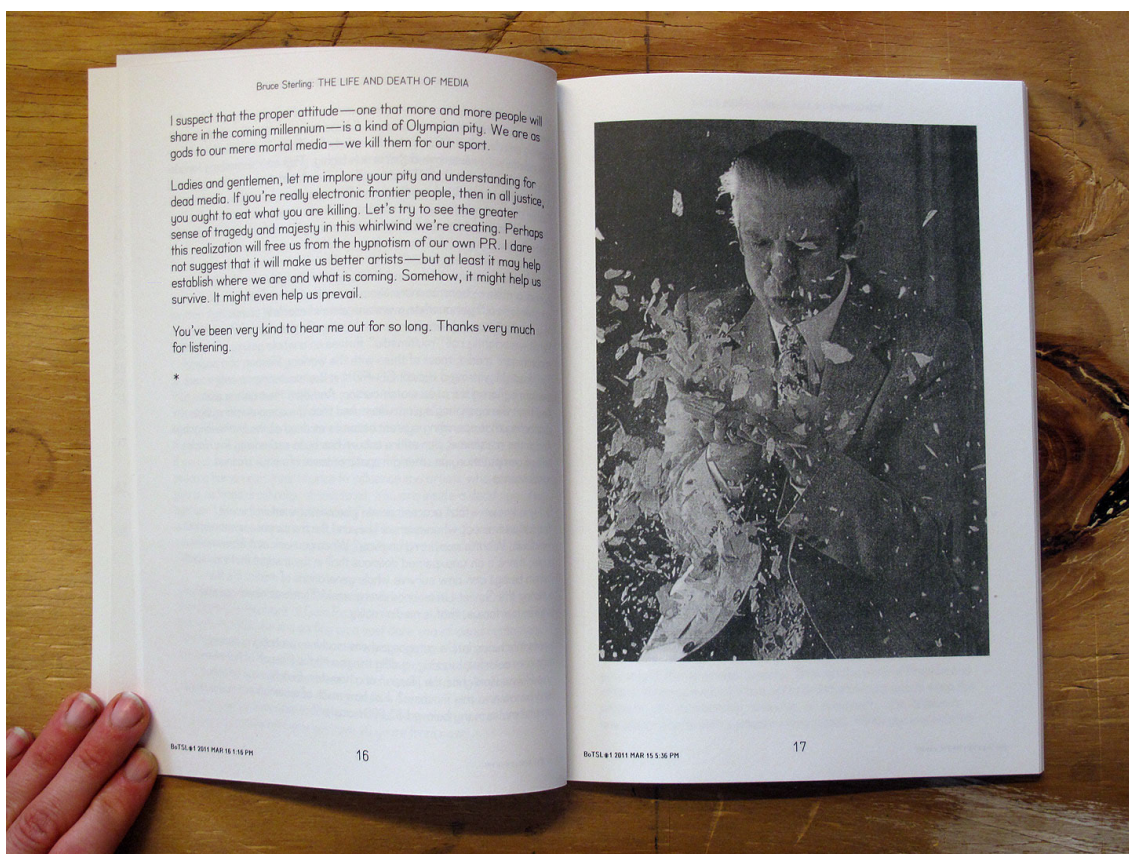




*The Serving Library* (site)

Angie Keefer, David Reinfurt e Stuart Bailey (eds.) (2011-), interface de acesso ao artigo “From 0 to 1” e leitura de artigo em formato PDF

Fonte: <http://www.servinglibrary.org/>



*The Bulletins of The Serving Library #1* (livro)

Angie Keefer, David Reinfurt e Stuart Bailey (eds.) (2011), artigo "From 0 to 1"

Fonte: [http://www.mottodistribution.com/site/wp-content/uploads/2011/06/Bulletins\\_of\\_the\\_serving\\_library\\_No\\_1\\_motto\\_61.jpg](http://www.mottodistribution.com/site/wp-content/uploads/2011/06/Bulletins_of_the_serving_library_No_1_motto_61.jpg)





*The Bulletins of The Serving Library* (livros)

Angie Keefer, David Reinfurt e Stuart Bailey (eds.) (2011-), capas dos 5 boletins impressos

Fonte: <http://www.dextersinister.org/>



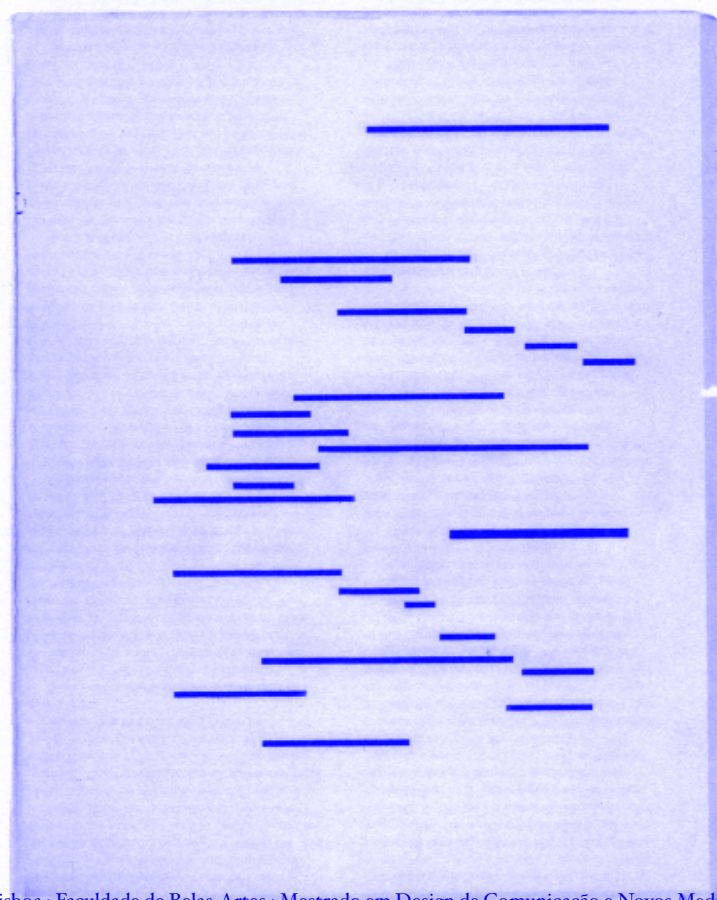
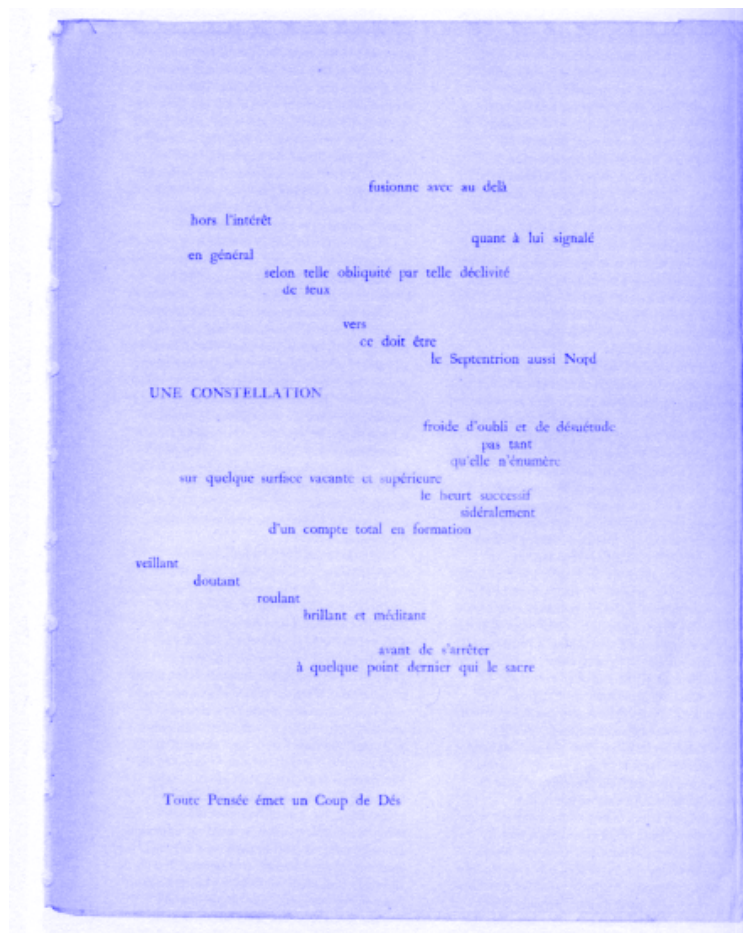
## ANEXO

(2)

Documentação relativa às disciplinas *Projeto II* e *Laboratório II*  
do Mestrado em DCNM (FBAUL),  
ano lectivo 2010/11

Adenda ao programa de *Projeto II* e *Laboratório II* (A2/341-2) e enunciados desenvolvidos:  
“Marginália: de notas à margem à referencialidade” (A2/343-7) e “PÁGINA. Publicação como  
página: lógicas de negociação entre cultura impressa e cultura digital” (A2/349-57).

Mestrado DCNM, ano lectivo 2010/11, docentes responsáveis: Sofia Gonçalves e Victor Almeida



Universidade de Lisboa : Faculdade de Belas-Artes : Mestrado em Design de Comunicação e Novos Média. 2010'11. 2º semestre  
PROJECTO 2 + LABORATÓRIO 2 : ADENDA AO PROGRAMA : DOCENTES: VICTOR ALMEIDA. SOFIA GONÇALVES

{FIGS.} UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD. Stéphane Mallarmé. Paris 1897  
+ UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD. Marcel Broodthaers. Antuérpia 1969

## CAMPO DE EXPLORAÇÃO E CONTEÚDOS:

### 1. O livro como modelo da metamorfose: da estrutura linear ao hipermédia

- Media digitais como agentes de provocação da primazia do livro
- Livro digital e hiper-livro: processos de referencialidade, transformação e expansão do modelo do livro
- Formatos híbridos e processos de mediação bilateral (do livro impresso para o digital, da biblioteca física à biblioteca virtual, e vice-versa)
- Livro como rizoma

### 2. Do volume à unidade, do objecto ao sistema, do Livro à Página:

- Lógicas de “continuidade negociada” ou de mudança de paradigma
- O futuro do livro através da página: a World Wide Web e as possibilidades de adaptação do “texto”/livro
- Texto, paratexto e marginalia e a passagem das convenções da página impressa para a página digital

### 3. A página como território comum: da semântica à forma e à função

- Da “página-papel” à “página-ecrã”, ou do plano para ao “sítio”
- A expansão das coordenadas x/y para x/y/z: meta-design e grelhas dinâmicas
- O ecrã como página hipermedia: modos e formas de “leitura”

### 4. Forma(s) e Conteúdo(s)

- Texto. Hipertexto. Hipermedia
- Texto vs. imagem? O Livro e a Página como modelos centrais do confronto ou do diálogo
- Texto e Imagem, a palavra como imagem, a imagem como palavra através das tecnologias de reprodução (da imprensa de tipos móveis ao PoD—Print on Demand): dispositivos de apresentação
- World Wide Web—relação imagem/texto: lugar de conflito ou apaziguamento?

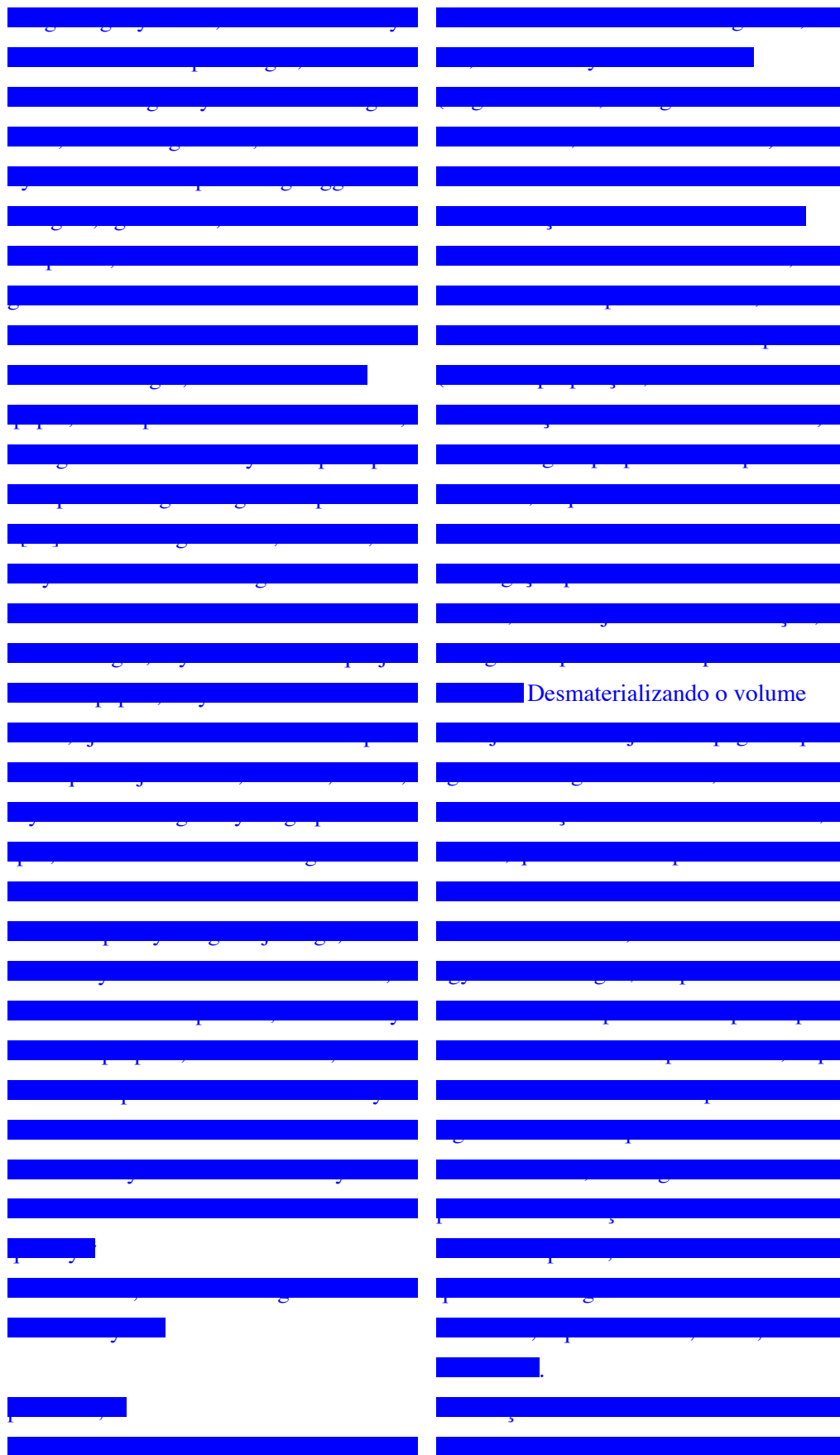
### 5. Design crítico e campo de especulação: do modelo de comunicação à metáfora

- A página como metáfora para a interface
- Conceitos inerentes à cultura digital na sua relação com o conceito de página
- Abalar os alicerces da autoridade: a desconstrução do paradigma escritor/leitor e as novas economias culturais (cultura da participação, autoria e inteligência colectiva, sistemas de gestão dos conteúdos pelos utilizadores)



*The pixels of the  
electronic medium  
define a space  
inherently  
different from  
that of ink on  
paper.*

Jay David Bolter



MARGINÁLIA\*

De notas à margem  
à referencialidade

(1)

*Encontrei uma demonstração verdadeira-  
mente maravilhosa disto, mas esta  
margem é estreita demais para contê-la.*

Desmaterializando o volume

Texto à margem numa tradução  
da *Arithmetica* de Diofanto, por  
Pierre de Fermat, autor do *Teorema  
de Fermat-Willes*

\*

*Marginália* (do latim marginalia, como também é usado - sem o acento) é o termo geral que designa as notas, escritos e comentários pessoais ou editoriais feitos na margem de um livro. O termo é também usado para designar desenhos e floreados nas iluminuras dos manuscritos medievos. As verdadeiras marginálias não se confundem com sinais de leitura, que são marcas ou rabiscos usados para assinalar uma passagem (e.g. estrelas, cruzes, carimbos com indicadores, etc.). O modo formal de adicionar notas descritivas num documento é chamado anotação.  
fonte: wikipedia <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Margin%C3%A1lia>>

*Pige pas.*



*Seidlitz powther  
for slogan  
plumpers.*

*Hoploits and  
atthem.*

ing. Hoots fromm, we're globing. Why hidest thou hinder thy husband his name? Leda, Lada, aflutter-afraida, so does your girdle grow! Willed without witting, whorled without aimed. Pappapassos, Mammamanet, warwhets-wut and whowitswhy.<sup>1</sup> But it's tails for toughs and titties for totties and come buckets come bats till deelect.<sup>2</sup>

Dark ages clasp the daisy roots, Stop, if you are a sally of the allies, hot off Minnowaurs and naval actiums, picked engagements and banks of rowers. Please stop if you're a B.C. minding missy, please do. But should you prefer A.D. stepplease. And if you miss with a venture it serves you girly well glad. But, holy Janus, I was forgetting the Blitzenkopfs! Here, Hengegst and Horsesauce, take your heads<sup>3</sup> out of that taletub! And leave your hinnyhennyhindyou! It's haunted. The chamber. Of errings. Whoan, tug, trace, stirrup! It is distinctly understoutered that, sense you threehandshighs put your twofoot-large timepates in that dead wash of Lough Murph and until such time pace one and the same Messherrn the grinning statesmen, Brock and Leon, have shunted the grumbling coundetrouts, Starlin and Ser Artur Ghinis. Foamous homely brew, bebattled by bottle, gageure de guegerre.<sup>4</sup> Bull igien bear and then bearagain bulligan. Gringrin gringrin. Staffs varsus herds and bucks vursus barks.

PANOPTICAL  
PURVIEW OF  
POLITICAL  
PROGRESS  
AND THE  
FUTURE PRE-  
SENTATION  
OF THE PAST.

<sup>1</sup> What's that, ma'am? says I.

<sup>2</sup> As you say yourself.

<sup>3</sup> That's the lethemuse but it washes off.

<sup>4</sup> Where he fought the shessock of his stimmstammer and we caught the pepettes of our lovelives.

Xenophon. Delays are Dangerous. Vivaldi! Gobbie  
 Anne: it's set, set's enough! Max soonly  
 will be in a split second per the charactery  
 of his enticker.

Paratrooper. Am  
 Bismarck. Do  
 Inheritance. Tri  
 ity. Natural. Car  
 Superfrustration. Gosh  
 Sublimation. Shy  
 Peradely. Shock  
 Consumption. Ock  
 Ni  
 Cag<sup>1</sup>  
 Their feed begins.

KAKAO-  
 POKIC  
 LIPPIDENIES  
 OF THE  
 UNCCAP-  
 TIONS.

#### NIGHTLETTER

With our best youldied greetings to Pep  
 and Menny and the old folks below and  
 beyond, wishing them all very merry locu-  
 nations in this land of the lively and plenty  
 of prepeopousness through their coming  
 new yonks

from  
 Jake, Jack and little someone  
 (the babes that mean too)



<sup>1</sup> Kik is for arckens, and the fee of my hand to him!



<sup>2</sup> And gags for shod and crumsh and whoops he'll enjoy itself over  
 our drawings on the list!

308

#### Amalgams and Their Rite.

Paa lickam laa lickam, a! lpa! This it is an her.  
 You see her it. Which it whom you see it is  
 her. And if you could goonesgubener we'd soon  
 see some raffant scumula rilla. Quicks herit  
 fourtyending. Quett! So put that to your pape  
 and smacker! And you can haul up that lingual  
 pennant, mate. I've read your tunc's dimissage.  
 For, let it be taken that her lentius is of no  
 magnerode or again let it be granted that Doll  
 the latest can be dissimulate with all respects  
 from Doll the ferest, thence must any wha-  
 youlike in the power of emphood be either  
 greater **THAN** or less **THAN** the unize we  
 have in one or hence shall the vectorious ready-  
 eyes of evertwo circumflickscent searchers  
 never film in the elipsities of their gyrbouts  
 those flickers which are renunally reproductive  
 of themselves.<sup>1</sup> Which is impossible. Quer-  
 lary. The logos of someone to that base any-  
 thing, when most characteristically mantissa  
 minus, comes to nullum in the ends<sup>2</sup> orso,  
 here is newest bodder than the sin of Ala with  
 his cousin Lili, verwoyop on conversed, and  
 all that's conenants and cotangencies till Per-  
 pemp stops repipplinghim since her redingues  
 are all abscissan for limiting this tendency of  
 our Fivulteeny Sexuagema!<sup>3</sup> to expense her-  
 self as sphere as possible, paraxonic pre-  
 munter, in all directions on the bend of the  
 unhrilled, the infississinals of her faces  
 becoming manier and manier as the calculus  
 of her undescribables (one has thoughts of  
 that eternal Rome) shrinks from schurines

#### Ecclesiastical and Celestial Hierarchies. The Ascending. The Descending.

#### The peripatetic propriety. It's Althousis.

<sup>1</sup> I enjoy a good at anyone.  
<sup>2</sup> Nullum a word to be saved as a body to be killed.  
<sup>3</sup> The bust of the town.

308

#### Carice Penas addressed to Aulide Aphrodite.

#### Enthusiasm: the Ore, Sore and Fore, which?

no scherns.<sup>1</sup> Scholium, there are trist sigheds to  
 everything but ichs on the freed brings euchs to  
 the feared. Quett? Mother of us all! O, dear  
 me, look at that sore! I don't know it is your  
 spicite or my omission but I'm glad you  
 dimentioned it! My Lourde! My Lourde! If  
 that aint just the bearest hay I ever see! And  
 a superphosition! Quoin a quincidence! O.K.  
 Ominus Kollidimus. As Oliver Krumwall  
 sayed when he sleeped under his granosy-  
 mother. Kangarooose feathers. Who in the name  
 of thunder'd ever belevin you were that bolt?  
 But you've holy mooned and gaped up the  
 wrong palce as if you was seeleneing the ghest  
 that may forement, you blessed dimpleop  
 damefool! Where's your belesed loismen's  
 lamp? You must lap wandred down the bluish-  
 ing refulsion below. Her trunk's not her brain-  
 box. Hear where the bolglylines, Yacen here the  
 puncture. So he done it. Luck! See her good.  
 Well, well, well, well! O doe, O doe, that's  
 very lovely! We like Simprespach Hammel-  
 tones to follow Selvertones O'Haggans.<sup>2</sup> When  
 he rolls over his ars and shos us the hise of his  
 beads. Vely lovely emilly! Like a yansheep-  
 slang with the ridings. So analytical pleas-  
 ible! And be the powers of Moll Kelly, neigh-  
 bour topowwyer, it will be a forage to me all  
 my lauffe!<sup>3</sup> More better twofeller we been speak  
 copperads. Ever thought about Guinness?<sup>4</sup>  
 And the regrettable Parson Rome's advice!

<sup>1</sup> But's best, as we soidly we musted best!  
<sup>2</sup> I call this a scumboard.  
<sup>3</sup> Pure dingslong idiom with any way words all in one scible. Gee  
 each one an eye smils fish. That's U.  
<sup>4</sup> The Doodla family, [B], [Δ], [X], [□], [Λ], [C]. Hoodie doodle,  
 fan?

309



Figure 3. The page begins to turn in response to  
 a flicker gesture. The second page appears in shadow.



Figure 4. The shadow moves across the page, as the  
 top page is peeled off.

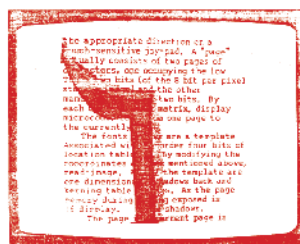


Figure 5. The shadow continues to move across,  
 revealing more of the lower page.

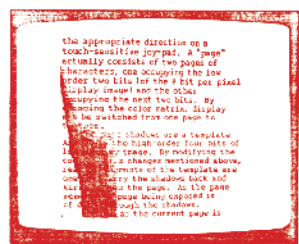


Figure 6. The page turn nearly completed. This  
 whole process has taken now up two seconds; set to be  
 slower on the liquid displays to keep constant linear  
 motion across the screen.

(3)

(4)

THE PAGE AS A SYNTACTIC CHUNK,  
 PAGES WITHOUT PAPER,  
 TALKING PAGES,  
 PERSONALIZED PAGES,  
 BOOKS IN WHICH WE MAY LIVE

(2) James Joyce. FINNEGANS WAKE. 1939

(3) Christopher Martin Schmandt. "PAGES WITHOUT  
 PAPER". 1978

(3) Nicholas Negroponte. "BOOKS WITHOUT PAGES". 1979



*In getting my books, I have been always solicitous of an ample margin; this not so much through any love of the thing in itself, however agreeable, as for the facility it affords me of pencilling suggested thoughts, agreements, and differences of opinion, or brief critical comments in general. Where what I have to note is too much to be included within the narrow limits of a margin, I commit it to a slip of paper, and deposit it between the leaves; taking care to secure it by an imperceptible portion of gum tragacanth paste.*

*[...] This making of notes, however, is by no means the making of mere memorandum — a custom which has its disadvantages, beyond doubt “Ce que je mets sur papier,” says Bernadine de St. Pierre, “je remets de ma memoire et par consequence je l’oublie;” — and, in fact, if you wish to forget anything upon the spot, make a note that this thing is to be remembered.*

*But the purely marginal jottings, done with no eye to the Memorandum Book, have a distinct complexion, and not only a distinct purpose, but none at all; this it is which imparts to them a value. They have a rank somewhat above the chance and desultory comments of literary chit-chat — for these latter are not unfrequently “talk for talk’s sake,” hurried out of the mouth; while the marginalia are deliberately pencilled, because the mind of the reader wishes to unburthen itself of a thought; — however flippant — however silly — however trivial — still a thought indeed, not merely a thing that might have been a thought in time, and under more favorable circumstances. In the marginalia, too, we talk only to ourselves.*

Edgar Allan Poe, “Marginalia” in *Democratic Review*, Novembro de 1844

O I

## INTRODUÇÃO

Do volume estável à rede ou rizoma, entre mass media e personal media, do documento individual ao documento público (fruto da apropriação, comentário ou transformação constante dos conteúdos) o exercício agora proposto inicia processos editoriais, enquanto se aferem as modalidades de escrita e leitura num contexto de investigação partilhado.

O livro, como objecto de comunicação, configura implicitamente a possibilidade da Rede. Desmaterializando o volume do objecto num conjunto de páginas que agora se configuram no ecrã, efectivamos a desconstrução da sua estrutura matriz, o texto, que assim se dispersa através de uma rede de outros textos. Partindo da análise de Foucault, em “The Archeology of Knowledge”<sup>5</sup>, da aparente unidade física do livro impresso como protótipo da unidade do discurso profissional, Lupton e Miller definem a disciplina do Design como “texto” que naturalmente cita “outros textos”; o Design é construído a partir da acumulação de conhecimento de outras disciplinas, como um enorme livro que se escreve gradualmente e continuamente, e que se afirma, assim, como “sistema de dispersão”.

As relações que se constroem a partir destes pressupostos (todos os textos se referem a outros textos, todas as palavras se referem a outras palavras e, todas as formas de design, tipografia, ilustração, hipermedia, etc. se referem a outras formas do design), fazem-nos chegar ao campo de exploração das disciplinas Projecto 2 e Laboratório 2, que encontra no Livro e na Página, espaços preferenciais de reflexo das alterações ocorridas entre os media tradicionais e os novos media. Com eles, começaremos a questionar a eventual mudança de paradigma e/ou continuidade negociada entre os princípios tradicionais do Design Gráfico e a expansão do Design para os processos, princípios e linguagens da Comunicação nos media digitais: do objecto ao sistema, do texto ao hipertexto, do livro e tradição tipográfica ao hiper-livro e gráficos em movimento.

A Página, para além de exibir a mesma coerência semântica nos suportes materiais e virtuais (página impressa/página web), afirma-se como possível ecotone, i.e. local onde se encontra “tradicional” e “novo”, história e contemporaneidade, imprensa e media on-line, cultura material e cultura digital. Como artefacto híbrido que se move entre a fisicalidade e a virtualidade, de objecto a sistema, de plano a “sítio”, a Página assume-se como espaço de reconfiguração do Design de Comunicação pela Cultura Digital. Com um carácter regulador e a versatilidade de adaptação de uma unidade menor, a Página, parece adequar-se tanto ao discurso linear de desenvolvimento de cada temática como aos princípios hipertextuais do diálogo, motivado pela discussão entre-temáticas.

Em síntese, através das múltiplas acepções de Página (impressa, digital) explorar-se-ão as possibilidades de discursos paralelos, tangenciais, convergentes ou totalmente sobreponíveis entre os projectos concluídos (semestre anterior) e a temática do 2º semestre — a Página.

---

(5) Michel Foucault cit. Lupton e Miller (1999). “Disciplines of Design: Writing with Foucault” in *Design Writing Research*



A partir da leitura do texto “Books without pages” cada aluno deverá construir um SISTEMA DE TRADUÇÃO DO DIÁLOGO (paralelo, tangencial, cruzado) entre duas problemáticas:

- 1) a PÁGINA como modelo de reconfiguração do design de comunicação pela cultura digital — PROBLEMÁTICA GERAL  
(para um entendimento deste contexto, os alunos devem recorrer não só ao texto de Negroponte, como à bibliografia recomendada)
- 2) as questões suscitadas pelos projectos desenvolvidos no 1º semestre, nas disciplinas de Projecto I e Laboratório I — CONCEITOS PARCELARES

Apoiados na problemática geral, os alunos deverão extrair da sua investigação anterior, conceitos ou metáforas que possibilitem a construção de um sistema de referencialidade. Essa relacionalidade permitir-lhes-á encontrar um sentido novo e conclusivo para os seus percursos de investigação — a definição de uma estratégia editorial com vista à publicação de resultados.

Entendemos aqui a publicação como algo instável, quer no processo de investigação em design de comunicação, quer na assunção das características definidoras dos novos media, de que o rizoma poderá ser a melhor metáfora. Dos arquétipos marginalia ao palimpsesto, até ao cinismo do ‘livro branco’, a PÁGINA tem-se prestado a dar corpo a essa instabilidade na expectativa de PAGINAR O (DES)CONHECIMENTO, sobretudo quando a MARGINALIA é a clarividência do ERRO e encena a PAGINAÇÃO expondo uma geografia do livro ao desassossego. Mais uma vez, o teatro e as leituras à margem que antecipam a construção da actuação cénica — um espaço de sublimação do texto e das suas repercussões (paratexto) nos actores/personagens — conferem sentido a estas errâncias (*Finnegans Wake* de Joyce).

Para tal, os alunos poderão recorrer a estratégias de associação livre e/ou lógica, a sistemas de anotação (marginalia), mapeamento, etc. O sistema criado deve revelar múltiplas camadas de sentido, inter-relações temáticas ou conclusões comuns. Mais do que uma síntese total, privilegia-se o encontro de percursos motivados pela crítica entre pares. O desenvolvimento projectual deverá ser motivado por um diálogo e comentário permanente no sentido da evolução/discussão do objecto e das questões essenciais da investigação.

O documento final pretende traçar uma futura orientação editorial, fruto do cruzamento entre a temática do 2º semestre — A Página — e as questões levantadas por cada grupo, no semestre anterior.

Através de um primeiro momento colectivo (a mesa de leitura ~~de teatro~~), cada aluno deverá apresentar o seu sistema de “anotações pessoais” ou de leitura cruzada entre as duas problemáticas.

ENTREGA: 10 de Março

*A bibliography is also a collection, but a conceptual one. It is a potential library that conveys different things to different readers, depending on their knowledge of the books listed; a summary of a text's provenance, it's lineage.*

Katherine Gillieson, “The Book Abstracted: A meditation and two bibliographies” in *DDD* 12, 2006

NEGROPONTE, Nicholas 1979. “Books without pages”. Architecture Machine Group, Massachusetts Institute of Technology; Cambridge, Massachusetts

AARSETH, Espen 2005. “O Livro e O Labirinto”. in *Cibertexto: Perspectivas sobre Literatura Ergódica*. Pedra de Roseta, Lisboa, pp. 19-26

AAVV 2008. ISSUE MAGAZINE #00. Publishing Online <<http://www.issue-magazine.net/>>

DRUCKER, Johanna 2003. “The Virtual Codex from Page Space to E-space”; conferência apresentada no seminário *History of the Book*; Syracuse University Seminar <<http://www.philobiblon.com/drucker/>>

ECO, Umberto 1996. “Vegetal and mineral memory: The future of books” <<http://weekly.ahram.org.eg/2003/665/b03.htm>>

GONÇALVES, Sofia 2009. “Página: espaço de reconfiguração do Design de Comunicação pela Cultura Digital”, in *Cibertextualidades* #3, Universidade Fernando Pessoa, Porto <[http://laboratorio2fbau.files.wordpress.com/2009/03/sg\\_cibertextc692.pdf](http://laboratorio2fbau.files.wordpress.com/2009/03/sg_cibertextc692.pdf)>

LUDOVICO, Alessandro 2006. “Paper and Pixel, the mutation of publishing” in *Magnet.reader* 1 <<http://www.arteleku.net/publications/publishing/zehar/56-archive-fever/paper-and-pixel-the-mutation-of-publishing.-alessandro-ludovico>>



# PÁGINA

A PUBLICAÇÃO COMO PÁGINA

*lógicas de negociação entre cultura impressa e cultura digital*

## *The Page*

'I write in order to peruse myself'

Henri Michaux

1

I write . . .

I write: I write . . .

I write: 'I write . . .'

I write that I write . . .

etc.

I write: I trace words on a page.

Letter by letter, a text forms, affirms itself, is confirmed, is frozen,  
is fixed:

a fairly strictly h

o

r

i

z

o

n

t

a

l

line is set down on the blank sheet of  
paper, blackens the virgin space, gives it a direction, vectorizes it:  
from left to right

f

r

o

m

{FIG.} *Págs. 09, 10 e 11 do ensaio*

**THE PAGE** in *Species of Spaces and other Pieces*

GEORGES PEREC

1974



t  
o  
p  
t  
o  
b  
o  
t  
t  
o  
m

Before, there was nothing, or almost nothing; afterwards, there isn't much, a few signs, but which are enough for there to be a top and a bottom, a beginning and an end, a right and a left, a recto and a verso.

## 2

The space of a sheet of paper (regulation international size, as used in Government departments, on sale at all stationers) measures 623.7 sq. cm. You have to write a little over sixteen pages to take up one square metre. Assuming the average format of a book to be 21 by 29.7 cm, you could, if you were to pull apart all the printed books kept in the Bibliothèque Nationale and spread the pages carefully out one beside the other, cover the whole, either of the island of St Helena or of Lake Trasimeno.

You could also work out the number of hectares of forest that have had to be felled in order to produce the paper needed to print the works of Alexandre Dumas (*père*), who, it will be remembered, had a tower built each stone of which had the title of one of his books engraved on it.

## 3

I write: I inhabit my  
I incite *blanks*, *spaces*  
transitions, changes of

paragraph. I refer to a

1. I am very fond of footnotes  
anything in particular to



## 3

I write: I inhabit my sheet of paper, I invest it, I travel across it.

I incite *blanks, spaces* (jumps in the meaning: discontinuities, transitions, changes of key).

I write  
in the  
margin

ing; afterwards, there  
ough for there to be a  
l, a right and a left, a

international size, as  
ale at all stationers)  
e a little over sixteen  
ng the average format  
you were to pull apart  
e Nationale and spread  
her, cover the whole,  
e Trasimeno.

hectares of forest that  
ce the paper needed  
(*père*), who, it will be  
of which had the title

paragraph. I refer to a footnote<sup>1</sup>

I start a new

I go to a new sheet of paper.

1. I am very fond of footnotes at the bottom of the page, even if I don't have anything in particular to clarify there.

- Livro e Página como modelos ontológicos do conhecimento e (do conhecimento) em design de comunicação
- Página como território comum, negociação ou confronto entre cultura impressa e cultura digital. Da página como objecto à página como sistema
- Edição/publicação como espaço privilegiado para o discurso crítico/próprio em design
- Meta-Página: interrogação e crítica da forma através das suas próprias convenções. Página como modelo conceptual, forma, conteúdo, interface
- Página como reflexo da investigação académica, suas dinâmicas, comunicação e distribuição

De 31 de Março a 30 de Junho

I.

## ----- INTRODUÇÃO -----

Assumindo-se como o último momento de produção sob o modelo da publicação e um possível primeiro capítulo da Plataforma editorial Página (sítio digital da produção académica e científica do mestrado em Design de Comunicação e Novos Media), este projecto circunscreve metodologias meta-projectuais e transforma o seu título — PÁGINA — em tema, contexto, modelo conceptual, forma, conteúdo, interface.

Entre a página física ou material e a página digital, acompanhamos toda a história e imaginário do design. A página surge como paradigma, como objecto mitificado que se presta às lógicas de transformação, mas também de continuidade do universo ou léxico do Design de Comunicação. Afirmar-se como elemento representativo da ligação do design aos media — com a prensa de Gutenberg, os vários processos de impressão gráfica, fotocomposição, fotocópia, *desktop publishing revolution*, Internet, assistimos simultaneamente à evolução dos valores expressivos em design. À história das várias configurações da escrita e da página sobrepõem-se as várias experiências da sua formatação gráfica na história do design.

A aproximação à página faz-se recorrentemente a partir do legado de alguns autores de vanguarda como Tschichold ou El Lissitzky, do trabalho da racionalidade modernista e dos autores do Estilo Internacional, ou na definição da grelha tipográfica, como agente legitimador do espaço da página. Hoje, deixando de lado os princípios de negação de todo e qualquer sistema de ordem pelos pós-modernistas, a recuperação do valor da grelha faz-se na procura de princípios de expansão dos sistemas físicos em páginas temporais digitais, procurando um novo sentido para uma aproximação à noção de sistema.

Negando a simples coincidência semântica, a nomeação “página” dada ao espaço preferencial de suporte da comunicação digital (a página web) transporta este elemento ontológico do Design de Comunicação, do seu enquadramento tradicional ao contemporâneo. Como elemento transversal à cultura impressa e à cultura digital, a “página” assume um carácter de normalização paradigmático: sugere uma iconografia, estrutura, léxico e imaginário próprios, de extrema relevância na cultura do design e surge, ao mesmo tempo, como o seu “suporte clássico” (à semelhança da “tela” na pintura).

Contrária à distopia do “fim do livro”, a página digital não contradiz totalmente o formato do código; reorganiza-o tirando partido da especificidade da apresentação electrónica.

Aliás, a ordem do livro reconfigura-se nos termos das novas situações pragmáticas da rede. O portal web ou as janelas ainda são pensadas como páginas ao partilharem muitos dos seus aspectos tradicionais, sendo recorrentes as aproximações às estruturas clássicas e à organização da página impressa (com o reforço evidente da grelha tipográfica). As páginas web utilizam igualmente a metáfora do portal, como o início de “viagem” ou ponto de partida (transposto para a *homepage*). A composição organiza-se a partir de *frames* (molduras), o limite clássico da obra de arte na cultura ocidental. Cada página constrói um determinado ambiente e a navegação através do território virtual aproxima-se duma viagem pelo espaço arquitectónico (Tapia 2003 in *Graphic Design in the Digital Era: The Rhetoric of Hypertext*).

Para além destas aproximações, as páginas analógica e digital assumem também a inevitável dicotomia. A página impressa impõe a sua estrutura hierárquica, fechada através de uma grelha estática (o sistema cartesiano de organização do desenho da página em design) e é o lugar da escrita. A página digital, por seu lado, desdobra-se nas infindáveis ligações da rede, prefere o rizoma à linha de texto e oferece a possibilidade da re-escrita. Ao tornar-se independente da matéria, a possibilidade de construção de “páginas sem papel” (um dos tópicos de *Books without pages* de Nicolas Negroponte), anuncia a hipótese de mutação, a ideia de personalização ou reconfiguração do espaço de informação através de mecanismos de reconhecimento das características do utilizador.

Em oposição à fixidez ou conclusão da página impressa, hoje, o computador abraça a possibilidade do incompleto, como qualidade positiva e desejável ao abrir espaço para o prazer e identificação que nenhuma obra completa parece oferecer. A celebração do incompleto sublinha a importância do processo em vez do objecto; mais do que a apresentação da resolução prefere o estado de suspensão (Lunenfeld 1999 in “Unfinished Business”. *The digital dialectic: new essays on new media*).

O conceito de página leva-nos ainda da unidade à fragmentação. Como unidade ou matriz sólida, disponível à multiplicação que origina o livro, é agora também elemento fundamental das estratégias de fragmentação tipificadoras e estruturantes dos artefactos digitais. A sua multiplicação já não dá apenas origem a um e mesmo objecto (o livro), mas constrói um sistema de relações que não se encerra em si próprio. Mais do que a autoridade ou volume do objecto livro, sublinha-se o sistema, regulado pelos seus princípios internos (o “sítio”) e externos (o ciber-espaço). Deste modo, a página web parece tornar exequível o conceito de livro digital. A versatilidade de adaptação de uma unidade menor, a página, parece adequar-se preferencialmente aos princípios hipertextuais da rede. Enquanto a produção de livros electrónicos luta por um mercado e aplicação (porque se tornam menos evidentes as vantagens deste modelo, face ao livro tradicional), o número de páginas web aumenta drasticamente.

Em síntese, a Página oferece-se como paradigma da passagem das lógicas projectuais, de objecto ou produto, a sistema ou processo.



Tomando como ponto de partida os argumentos apresentados no exercício MARGINALIA e o modelo operativo lançado no semestre anterior — INDIVIDUAL/COLECTIVO — cada aluno deve desenvolver uma sub-dinâmica de investigação e encontrar junto de um grupo os modos de implementação para um projecto colectivo. Este projecto deverá tornar público o desenvolvimento da investigação, encontrando nos princípios da edição os motores particulares para a sua concretização.

Através da medição exacta das escalas INDIVIDUAL e COLECTIVO, propõe-se uma negociação permanente entre a autonomia dos projectos pessoais de investigação perante o grupo e a Plataforma PÁGINA (contexto que nomeia, para além de um sítio, uma orientação editorial transversal a cada produção). Nesse sentido, cada proposta deve ter em conta a temática comum do semestre para a constituição preliminar de um número zero da Plataforma (que entre outros objectivos, equaciona valores de unidade a partir da diversidade de produção académica, as suas dinâmicas e os seus modos de comunicação).

## 2.1.

### ABORDAGEM

As aproximações possíveis ao exercício organizam-se em torno dos seguintes tópicos: estrutura, representação / forma(s) e conteúdo(s), metáfora, remediação, navegação/leitura, edição/publicação. Sobre estes tópicos cada aluno/grupo deve reequacionar os seus argumentos MARGINALIA.

#### ESTRUTURA:

Do volume à unidade, do objecto ao sistema, do Livro à Página.

Texto e Paratexto e a passagem das convenções da página impressa para a página digital.

Exploração da estrutura, dos modos convencionais de ligação entre páginas ou das estratégias de apresentação do volume.

Exploração dos limites da Forma: teste dos limites e meios para a sua expansão.

- estrutura convencional do artefacto (grelha e morfologia da página)
- estrutura do texto (*colophon*, prefácio, introdução, corpo, conclusão, elementos paratextuais, notas à margem, glossário, bibliografia, etc.)
- estrutura de apresentação (*scroll*, códice, página a *webpage*, volume e *pop-up*, etc.)

#### REPRESENTAÇÃO / FORMA(S) E CONTEÚDO(S):

Exploração do território comum e dos modos de representação da Página, naquilo que compõe o seu imaginário de reconhecimento. Experimentação com as componentes essenciais (texto/imagem).

- representação da Página Digital
- representação do Texto
- representação da Imagem
- relação Texto/Imagem.
- World Wide Web e a relação imagem/texto: lugar de conflito ou apaziguamento?
- informação e/ou experiência

#### REMEDIÇÃO / METÁFORA:

A página como território comum: da semântica à forma e função.

Os legados históricos da Página Impressa convertidos em metáforas da interface digital. A “contaminação” da página impressa pelas lógicas da página digital.

Da “página-papel” à “página-ecrã”, ou do plano para ao “sítio”.

Conceitos inerentes à cultura digital na sua relação com o conceito de página: personalização e customização, rizoma e rede, sistemas generativos, conteúdos geridos pelo utilizador, etc.

- matéria: do papel ao pixel
- espaço: expansão das coordenadas x/y para x/y/z, meta-design e grelhas dinâmicas
- formatos híbridos e/ou múltiplos. Página impressa/página digital
- processos de remediação bilateral (do livro impresso para o digital, da biblioteca física à biblioteca virtual e vice-versa)



### NAVEGAÇÃO/LEITURA:

O espaço da Página e as formas de leitura: pergaminho e scroll, volumes e códices. O ecrã como página hipermedia.

A utilização da acção de leitura como *leit-motif* para o design (da absorção dos conteúdos à interacção).

Exploração das acções do leitor (leitor passivo, leitor activo).

A desconstrução do paradigma escritor/leitor e as novas economias culturais (cultura da participação, autoria e inteligência colectiva, sistemas de gestão dos conteúdos pelos utilizadores)

— Navegação: linear, não-linear

— Narrativa: linear, não-linear

— modos de leitura: procurar uma informação, “ler”, seguir uma narrativa, contemplação, velocidade de navegação (consciente/inconsciente), etc.

— acção do leitor

— relação autor/leitor

### EDIÇÃO/PUBLICAÇÃO:

A Página como espaço de legitimação do discurso em design. Publicação e a autoridade do designer.

Livro, Página e conhecimento.

Os “limites” da Página como limites para edição.

## 3.

### ----- FASES DE DESENVOLVIMENTO -----

#### FASE 1

#### APRESENTAÇÃO DE DECLARAÇÃO (STATEMENT)

— INDIVIDUAL

12 DE ABRIL

Propõe-se que cada aluno parta das (re)formulações da MARGINALIA e as converta numa declaração de intenções (*statement*).

Esta primeira síntese servirá como manifesto para a evolução e desenvolvimento do projecto. Como tal, deve assumir-se literalmente como um acto público. O espaço onde esta acção se torna pública deve ser um agente operativo nas intenções manifestas (espaço como significante).

A declaração deve ser acompanhada de uma primeira base de dados referencial (bibliografia, projectos afins, etc.). Sempre que possível aconselha-se a integração destes objectivos com os projectos a desenvolver nas disciplinas optativas (Design de Informação e Design Editorial e Novos Media).

— Declaração— Cartaz Ao colocado num espaço público da FBAUL

Registos fotográficos/audiovisuais da acção

Base de dados referencial

#### FASE 2

#### PUBLICAÇÃO

— INDIVIDUAL (EM PREPARAÇÃO PARA O COLECTIVO)

FASE 2.1—03 DE MAIO

FASE 2.2—02 DE JUNHO

##### 2.1

Evolução da orientação editorial nas escalas INDIVIDUAL/COLECTIVO.

Configuração das primeiras experiências da publicação (forma/conteúdo).

—

Mapa de evolução da orientação editorial nas escalas INDIVIDUAL/COLECTIVO

Estrutura de conteúdos

Experiências no limite da Página

##### 2.2

Configuração preliminar da totalidade da proposta individual.

**FASE 3**  
**PUBLICAÇÃO — TORNAR PÚBLICO**  
**— INDIVIDUAL/COLECTIVO**  
**16 DE JUNHO**

Cada grupo deve propor estratégias de conversão dos objectos/sistemas numa publicação colectiva, partindo da formulação alargada do conceito publicação, como modo para tornar público. Estas public/acções colectivas podem então ser configuradas como instalação, exposição, apresentação pública, *reading room*, etc.

Este momento antecede a avaliação final e constitui-se como o último momento de análise crítica das consequências das equações INDIVIDUAL/COLECTIVO, PUBLICAÇÃO/TORNAR PÚBLICO.

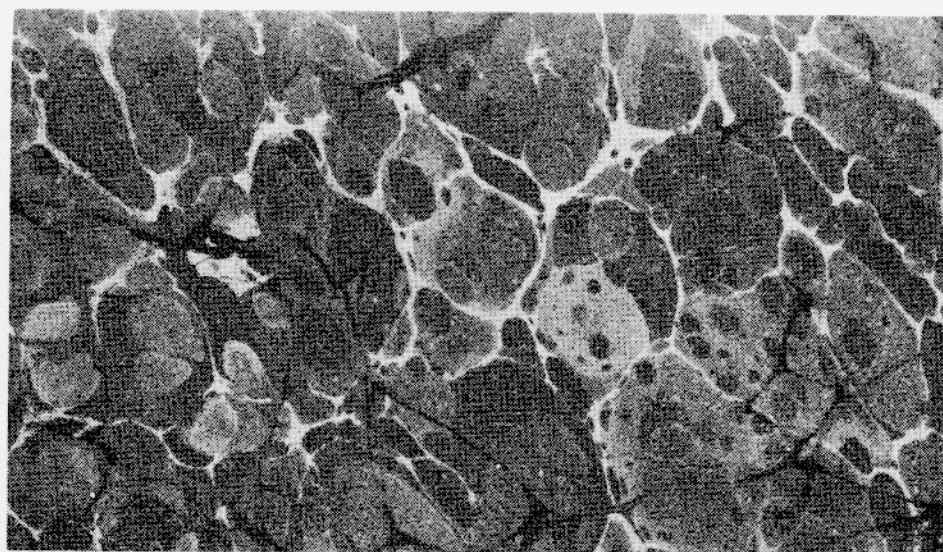
**FASE 4**  
**TORNAR PÚBLICO — DOCUMENTAÇÃO**  
**— INDIVIDUAL — INDIVIDUAL/COLECTIVO — COLECTIVO**  
**30 DE JUNHO (AVALIAÇÃO FINAL)**

Preparação da apresentação do processo num momento público (OPEN DAY) que se constitua posteriormente como uma documentação sistemática e sintética de todo o trabalho desenvolvido. Prevê-se ainda a apresentação das (re)formulações das public/acções colectivas.

— Conjunto de apresentações individuais/colectivas e de exposição das public/acções;  
duração média por apresentação colectiva— 45 m e/ou individual—15 m

—  
**(PARA DOCUMENTAÇÃO)**

Intra ou extra publicação, cada aluno deverá organizar toda a informação respeitante ao seu processo de trabalho, num registo online (independente da natureza da sua própria publicação ser física ou digital).



{FIG.} Págs. 48 e 49 do livro

## ON THE SELF-REFLEXIVE PAGE

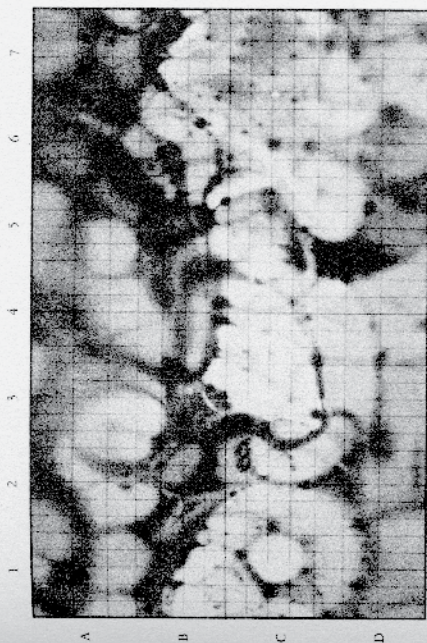
LOUIS LÜTHI  
2010

que ilustram páginas dos livros:

TRISTAM SHANDY / LAURENCE STERNE / 1759

MAPS AND LEGENDS / MICHAEL CHABON / 2008

## ACKNOWLEDGMENTS



INSPIRATION		EDITING	
OPPORTUNITY		HELP	
Andelman..... C-4	Dario..... D-6	Kennison..... C-1	
Arana..... C-1	Eggers..... B-6	Mendelsohn..... A-6	
S Barclay..... C-3	L Eglinton..... D-6	Rouse..... B-5	
N Baruci..... C-4	Evans..... D-6	Schutz..... C-4	
Barth..... A-5	E Frank..... C-1	Silvers..... C-1	
E Napoleon..... B-5	Hederman..... C-4	Waldman..... B-5	
Chaykin..... D-7	E Horowitz..... B-6		
D Aulaires..... C-1	Karchor..... D-7		





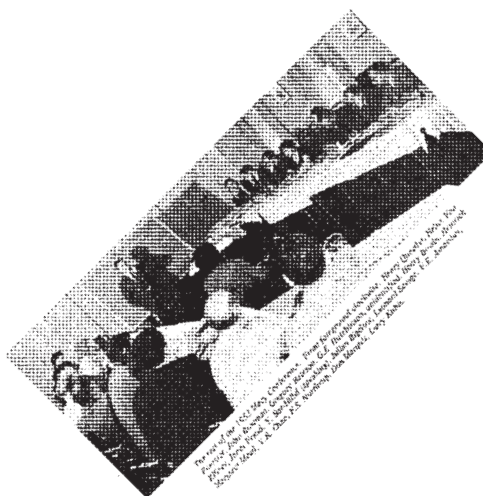
The diagram illustrates a simple neural network architecture. It consists of three layers of nodes: an input layer with two circular nodes, a hidden layer with two square nodes, and an output layer with one circular node. Arrows indicate the flow of information: from the input nodes to the hidden nodes, and from the hidden nodes to the output node. A separate square node at the top has an arrow pointing down to the hidden layer, representing a bias or a global context vector.

**I T**  
**I S**  
**B L A C K**



W O R T H

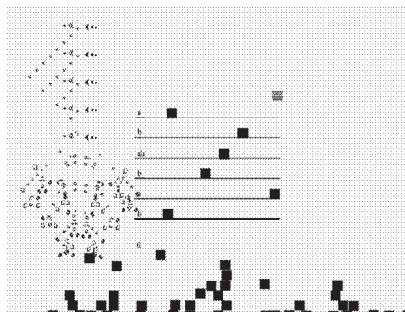
A noção de 'feedback' é onnipresente na cultura contemporânea — um mecanismo técnico e comportamental que hoje se instala em todos os níveis dos media, dos "reality shows" da TV, à construção e difusão dos eventos noticiosos, às trocas quotidianas de e-mail e toda a actividade social em rede. O termo foi popularizado pelas Conferências Macy sobre Cibernética (1946-1953). Foram nestas conferências que a aplicação do paradigma da cibernética (a ciência do feedback) se institucionalizou entre inúmeras disciplinas científicas (psicologia comportamental, teorias da evolução, antropologia, teorias da comunicação e dos jogos [de guerra] modernos, apenas para nomear algumas). Steve Rushton (2008), "Depart from Zero"



OPEN DAY '11  
MESTRADO DESIGN DE COMUNICAÇÃO  
E NOVOS MEDIA  
— FBAUL —

**A NARRATIVA  
COMO LUGAR INSTÁVEL**  
**ANA MALHEIRO**

Dentro do campo de especulação da Página, podemos construir uma reflexão que vai desde a Marginália ao Livro. Neste processo, é importante reflectir sobre a narrativa e compreender como esta se pode constituir muito mais “instável” no mundo digital do



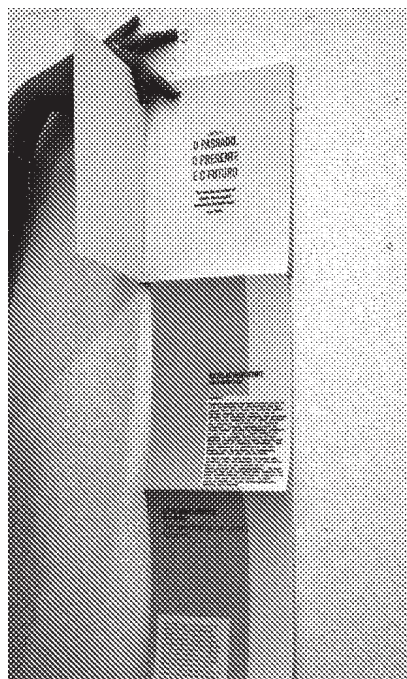
que no impresso. Assim, ao fazer-se esta passagem, entendemos que as fronteiras semânticas e sintáticas se diluem, apelando a outros níveis sensoriais e despoletando significados antes escondidos na finitude da tinta. O projecto *A Narrativa como Lugar Instável* procura suscitar novas interpretações e reacções no leitor/espectador, através da procura da abstracção como forma de compreensão de um todo.

**PUSH, POP, PRESS**  
**ANDREIA DOS REIS**

Encarando a problemática da passagem do livro analógico para a sua vertente digital (e vice-versa), é feita uma

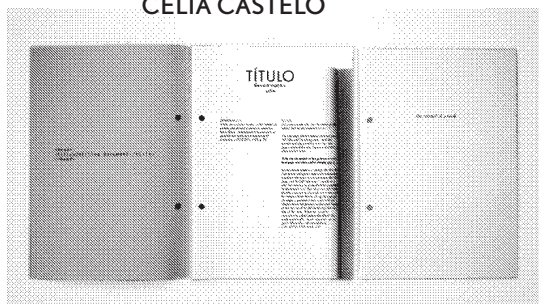
contextualização de referências, procurando apresentar diversos pontos de vista e soluções para o que poderá vir a ser o futuro do livro, tanto na sua vertente física, como digital.

Seguindo uma narrativa intemporal, é criada uma conversa entre diversos autores através dos seus variados textos e de pontos em comum entre os mesmos, culminando numa publicação física cujo objectivo assenta sob a ideia de antagonismo e oposição. Deste modo, o resultado apresenta uma troca de contexto em que o analógico se organiza segundo características digitais, afastando-se, assim, do livro físico convencional.



F D B C K < 3 4 >

## A MORFOLOGIA EDITORIAL NOS LIMITES DA PÁGINA CÉLIA CASTELO

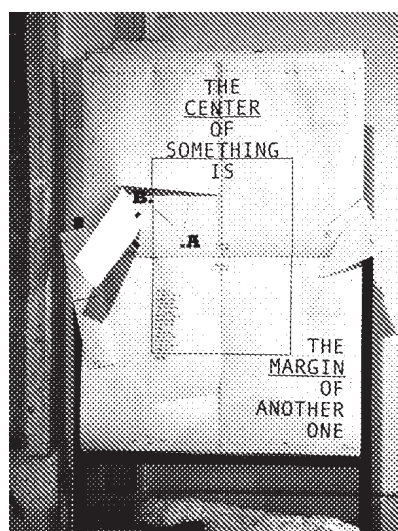


Numa exploração reflexiva e formal das estruturas morfológicas da página, designadas por paratextos, é composto um inventário reduzido e condensado em diversos fascículos. Estes são uma exploração gráfica e conceptual de conceitos, com reminiscências a uma compilação densa e sistemática, reflectindo ideias, associações, analogias, metáforas e referências que se interligam de uma forma não linear, e analisam a relação crítica e formal dos limites do texto e da página numa linguagem comum aos universos digitais e analógicos.

## EXODUS: JOURNEY INTO THE UNKNOWN DIOGO RAMALHO

A página configura-se como um sistema aparentemente fechado, conformatado nas suas estruturas e aberto no seu conteúdo. Assiste-se, no entanto, na página, a um confronto territorial entre centro e margem e entre os do-

mínios que cada um delimita. Este é o ponto de partida para o desenvolvimento de um plano de acção, onde se começa a entender que um centro de um objecto é a margem de outro. Ao questionar-se a territorialidade da página, procura-se, em simultâneo, repensá-la nesta transição do impresso para o digital, como uma partida à descoberta de novos continentes, de novos territórios que já não são representados nos mesmos mapas, propondo-se uma espécie de exodus, ou saída, do papel para o pixel. A saída é o ponto de partida para a transformação, mas prevê em si o desvio e o retorno. O exodus do papel para o pixel deve ser entendido não como um abandono, mas como uma alteração dos eixos existentes, numa rotação de modos, ferramentas e localizações e a introdução de novas percepções.



F D B C K < 3 5 >

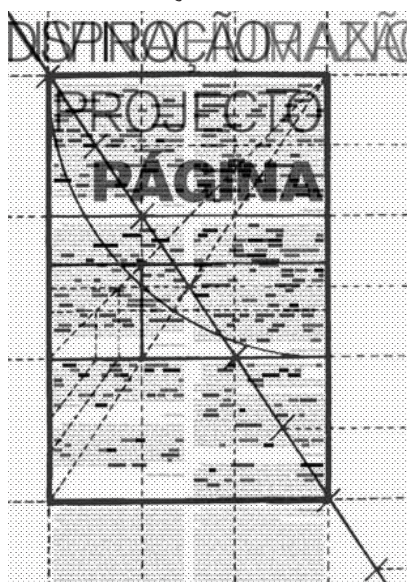
**DA IMAGINAÇÃO PARA A PÁGINA  
DOS LIVROS PARA A IMAGINAÇÃO**  
**JAIME FERRAZ**



Este projecto propõe a expansão e transposição da(s) geografia(s) reais/imaginárias para a página e viceversa. Existe uma vontade de tentar perceber as relações entre o espaço e a visualidade. Como se encontra e descodifica aquilo que está invisível, nas paredes, nas ruas? Que relações suscitam? De que forma é que a nossa ideia de espacialidade alimenta a imaginação? A publicação tem como objectivo último explorar a página como elemento constituído por fragmentos retirados de outros contextos físicos. Todos nós construímos dentro de nós uma ideia de espaço diferente. Coabitam e coabitamos em pelo menos dois espaços, o físico e o imaginário. Como é que um influencia o outro?

**EX NIHILO NIHIL FIT**  
**JOÃO GOMES**

Este projecto atravessou três fases distintas, sofrendo derivas temáticas na passagem entre aquelas: assim, numa primeira fase, o Projecto Marginália consistiu numa investigação em torno da estrutura convencional do artefacto página, resultando numa linguagem gráfica própria; na fase da transição para o Projecto Página teve lugar uma diversificação de referências em



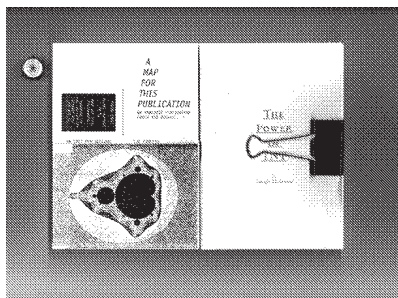
torno de autores de orientação Humanista, daí resultando o primeiro *statement* e uma investigação no âmbito de um workshop curricular; a última fase consistiu no alargamento às correntes Romântica e Niilista e na focalização sobre a autoria e autoridade do designer à luz das mesmas.

F D B C K < 3 6 >



### **THIS PUBLICATION** **MADALENA GUERRA**

O que entendemos pela ideia de página? (Drucker)



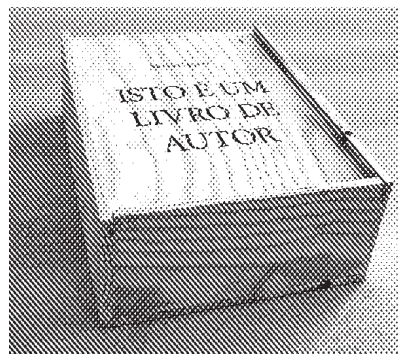
Este é o ponto de partida para o desenvolvimento de uma especulação sobre as características essenciais do *medium* página bem como as lógicas de passagem do analógico para o digital. Neste sentido, propõe-se pensar, não o remapeamento dos velhos objectos media para as novas estruturas digitais (Lev Manovich), mas o processo inverso ou seja como é que a estrutura e a linguagem do digital contaminam o analógico. A digitalização, a fragmentação ou a cópia são alguns dos processos de virtualização que, aqui, se oferecem como método que gera a matéria no papel e desmistifica a ilusão do digital.

### **ISTO É UM LIVRO DE AUTOR** **MAFALDA SEQUEIRA**

O projecto equaciona-se em torno da autoria e do papel do leitor, questionando a credibilidade na estabilidade da página e no objecto livro. Nas várias publicações desenvolvidas, são inúmeras

os erros, mentiras e inconsistências nos textos e imagens, que pretendem testar o leitor. Será ele um mirone, como afirma Espen Aarseth? Ou um autor, como nos diz Barthes?

E o que é um autor? Qual a importância

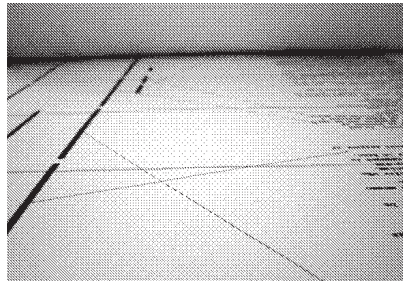


cia da atribuição de um nome de autor – ou “marca” – a um determinado conteúdo? Conferir-lhe-á um maior valor? Será mais fiável? Neste projecto, não se pretende responder a estas questões, mas pensá-las, e formular novas.

### **FRAME CONTENT** **MARIANA ARAÚJO**

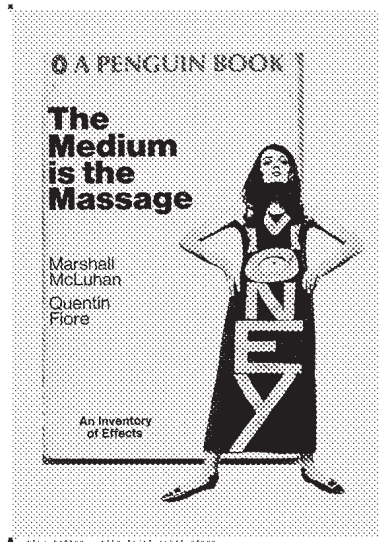
Quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto e é esse o de partida para o próximo leitor. Num café ou numa biblioteca, uma conversa é falada ou escrita, durante uma tarde, uma hora ou um século. Os meios de comunicação codificam e decodificam estes discursos, de acordo com a sua exigência e, tal como numa conversa, não há limites, nem margens, nem notas bibliográficas: quanto mais rico o livro

for de fragmentos, refutações e opiniões, mais rico será o próximo leitor. A obra constrói-se sem nunca cessar.



Em vários frames, o diálogo desenrola-se pelo livro fora, necessitando apenas uma página só.

#### THINK ABOUT MICAEL FIGUEIREDO



THINK ABOUT é um projecto que resulta de um processo de investigação não linear;

THINK ABOUT é uma formalização de etapas e conteúdos, de conceitos e atitudes não activistas;

THINK ABOUT assume que o virtual é agora, cada vez mais, o real;

THINK ABOUT entende a página como um Layer Digital a imergir no Espaço Urbano;

THINK ABOUT acusa as condicionantes políticas e económicas desta imersão;

THINK ABOUT questiona a complacência e aceitação das massas a estas novas práticas sociais;

THINK ABOUT é uma publicação que procura suscitar no observador uma posição crítica e reflexiva sobre estas práticas enquanto fenómeno cultural;

THINK ABOUT ...

#### AUTORIDADE É ESCOLHA! MIGUEL MONTEIRO

“O ministério das autoridades era a ‘tradição’, a continuidade; o magistério das autoridades era a ‘religião’(...) Ambos autor e autoridade, eram em sua origem, segundo o conceito de tradição e da religião, o conceito de crença (‘fides’). Desse modo, no sentido etimológico, a crise da autoridade é uma crise de confiança (‘credibility gap’), uma crise da crença.”

Vilém Flusser profere estas palavras e outras num seminário em Bochum, em 1991, onde de um modo geral atribui culpas à “incontrolável multiplicação” pela obsolescência da autoridade do pa-

F D B C K < 3 8 >



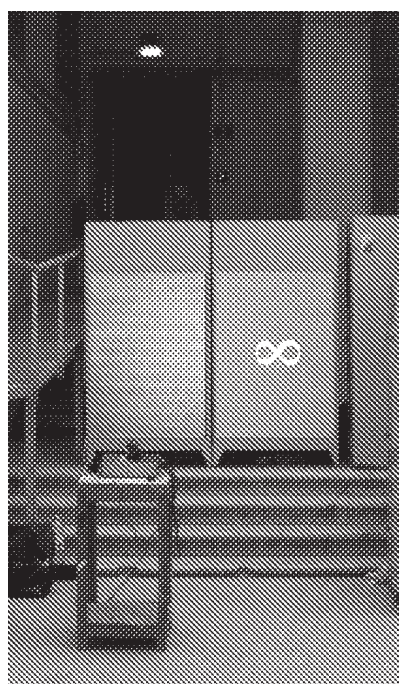
pel do autor. De facto, a relação entre o autor e a autoridade que este tem perante o seu conhecimento está comprometida. No entanto esse compromisso é devido à constante mudança dos media, do livro, do autor, do leitor, da escolha e por conseguinte da autoridade.

#### MODE:ZOOM

RAFAELA COELHO

MODE:ZOOM é um projecto que tem vindo a ser desenvolvido com o intuito de estudar o comportamento do *zoom* na Página, e elevá-lo ao seu expoente máximo. Explorar as capacidades do *zoom* e o seu potencial. Entendê-lo como técnica e propô-lo como conceito. A definição de *zoom*, definindo-se como uma acção - *zooming* - de *zoom in* e *out*, é-nos apresentada nos vários dispositivos a que hoje temos acesso sejam eles analógicos (impresso) ou digitais (ecrã). Deste modo levantam-se questões sobre a sua funcionalidade, que define não somente um efeito e técnica óptica, mas um conceito. Pensar o *zoom* como um conceito exige assumir a sua utilização como um modo de aproximação ao conhecimento, podendo

transpô-lo para um outro tipo de discurso. Deste modo, esta publicação pretende explorar e especular as potencialidades do *zoom*, entender a sua acção na página e da sua relação nos dois dispositivos, assim como fomentar a utilização do nosso “mapa mental” através do exercício da memória visual, cativando a mesma.



#### PAGE AS A PRISM

“ON THE REFLEXIVE BUT BLANK

PAGE”

RENATO AMARAL

Partindo da marginália enquanto acto de personalização da página, decidi explorar as suas potencialidades enquan-

to reflexo do leitor. A página enquanto lugar de existência de duas narrativas simultâneas num mesmo espaço: uma já existente e outra criada por um interveniente exterior: o leitor.



Houve entretanto uma evolução deste conceito, levando-me a (re)pensar a página enquanto prisma: um lugar de distorção, reflexão e/ou fragmentação da informação, através de um sistema de eixos e rebatimentos. A página afigura-se assim, como um lugar onde o leitor é também criador de uma nova narrativa.

#### ONDE ESTÁ O AUTOR? RICARDO BONACHO

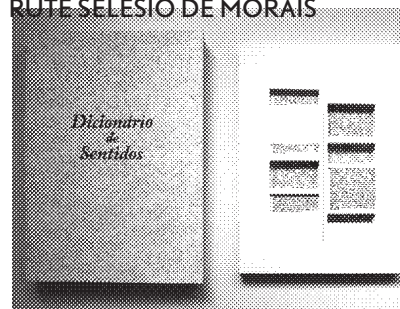
A publicação “Onde está o autor?” nasceu da vontade de explorar a autoria no design de publicações “reader”

e questionar as fronteiras do designer perante novos conceitos e ideologias. O reconhecimento da participação activa aumentada através de projectos autónomos bem como a sua reflexão



analítica reforça as nossas possibilidades de comunicação como autores e como intérpretes. A autoria em design é apenas um meio impulsionador para o designer repensar o processo e expandir os seus métodos.

#### DICIONÁRIO DE SENTIDOS RUTE SELÉSIO DE MORAIS

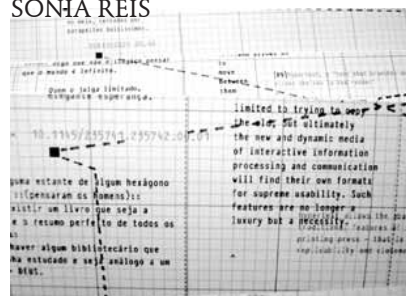


Um leitor de um Dicionário procura o ponto de origem, o significado, o sentido das palavras, no entanto, em o “Dicionário de Sentidos” é preciso mais do que um leitor desatento e se-

F D B C K < 4 0 >

guro deste livro. Ao contrário do que conhecemos, este revela-se um sítio instável, uma espécie de cidade onde tudo comunica entre si: desvenda, esconde, relaciona e origina sentidos. Impele no leitor um espírito de intervenção, através de percursos por fragmentos e da possibilidade de escolha. Em suma, guinda, como no mundo do cibertexto, a interpretação ao nível da intervenção. E tentar conhecê-lo é um investimento de improvisação pessoal. Nele, o risco é o da rejeição. O prazer é o da viagem do sentido.

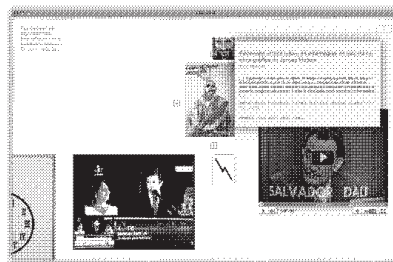
#### OPEN WORK SÓNIA REIS



Partindo da biblioteca enquanto espaço de conhecimento, é feito um mapeamento de todas as referências encontradas ao longo deste semestre. Seguindo as lógicas hipertextuais, é realizado um caminho mostrando como a partir de uma obra, são encontradas várias novas referências e como o leitor tem um papel fundamental na construção de novos significados. Dividindo-se em dois caminhos, o principal e a marginália, este trabalho fala

sobre o tema do livro e da página em paralelo com o hipertexto.

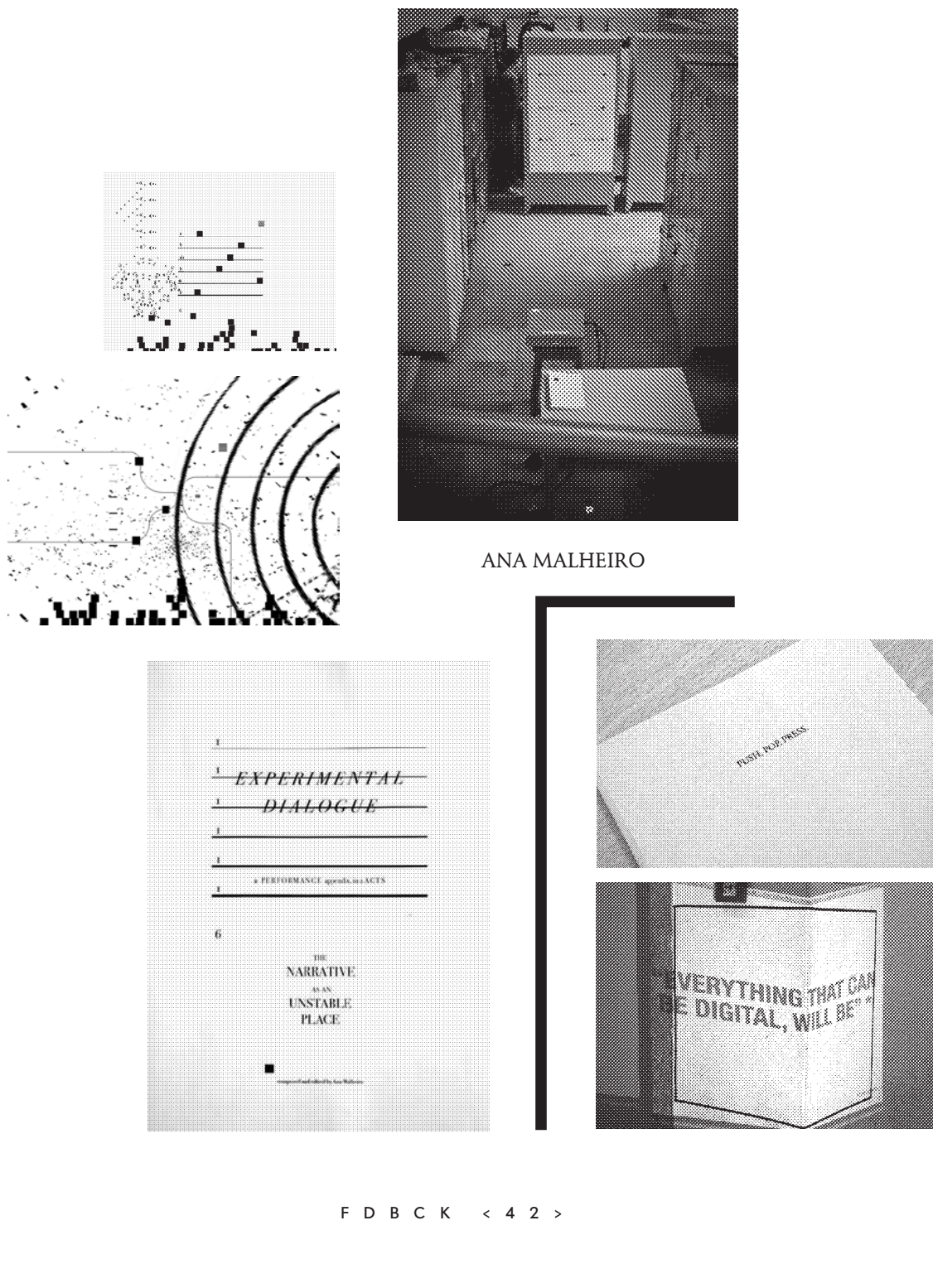
#### AUTDEV INTERFACE TIAGO MACHADO



No contexto das lógicas de negociação entre página impressa e página digital, interessa perceber de que forma o autor poderá potenciar a actividade do leitor na página. Explora-se a apropriação, fragmentação e anotação dos conteúdos, que saltam da margem para o centro da página, testando lógicas de organização, explorando a visualidade da página como construtora de um caminho para a experiência e do espaço como principal contrutor de relações entre conteúdos. A intelectualidade do autor assume-se como característica orientadora desta lógica de criação, de experiência, e de conhecimento, através da selecção de conteúdo pertinente, da visualidade intrínseca deste, e da utilização do espaço como elemento signifiicante e ordenador.

<http://playout.pt/fbaul/>

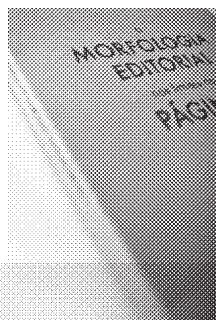




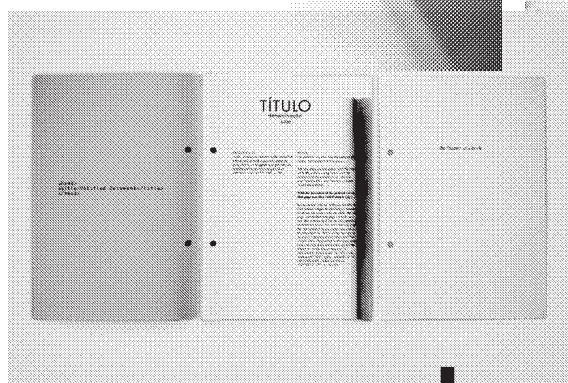
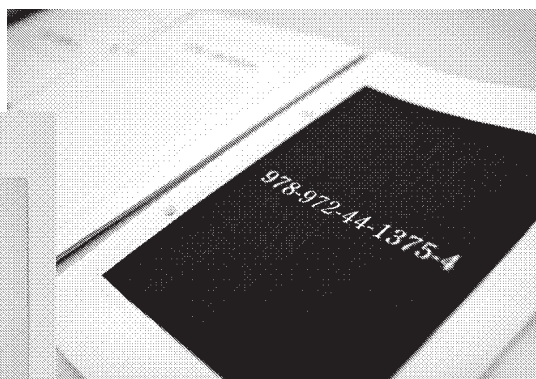
*Feedback: it is black or white – OpenDay'11.* Mestrado DCNM, FBAUL

Edição: Sofia Gonçalves e Victor Almeida (2011)

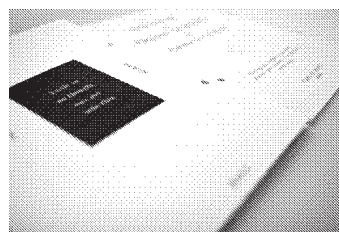
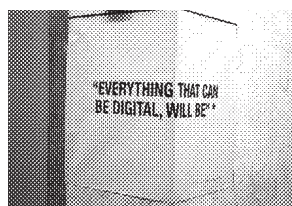
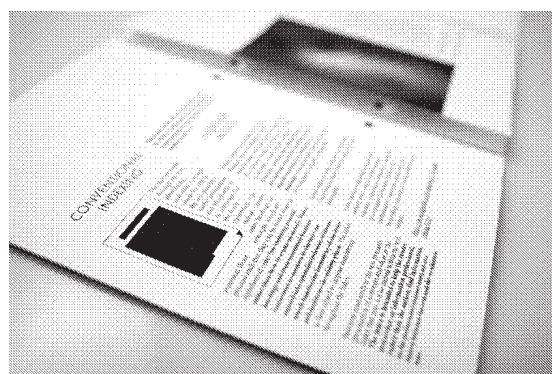
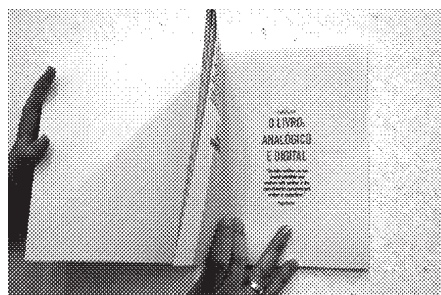
pp. 42-3: documentação-síntese dos projetos dos alunos



CÉLIA CASTELO

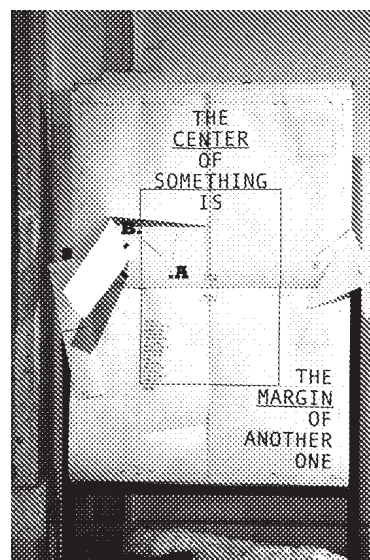
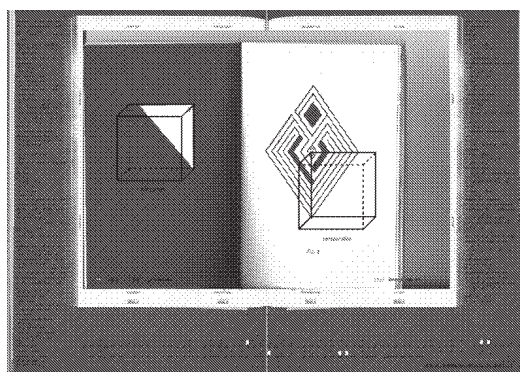
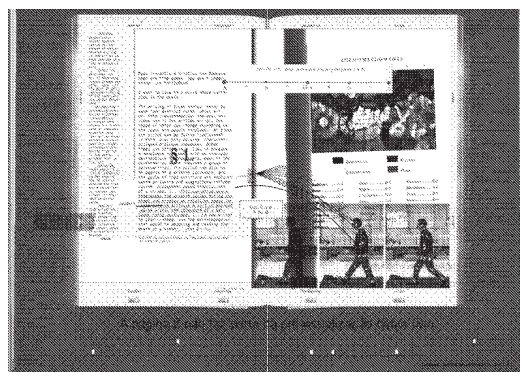
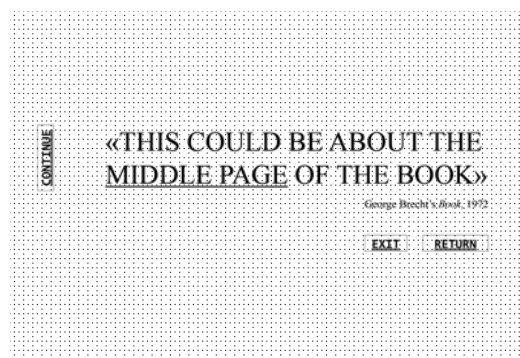


ANDREIA DOS REIS



F D B C K < 4 3 >





DIOGO RAMALHO

F D B C K < 4 4 >

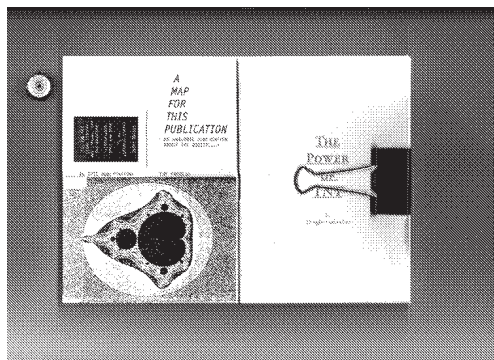
*Feedback: it is black or white – OpenDay'11.* Mestrado DCNM, FBAUL

Edição: Sofia Gonçalves e Victor Almeida (2011)

pp. 44-5: documentação-síntese dos projetos dos alunos

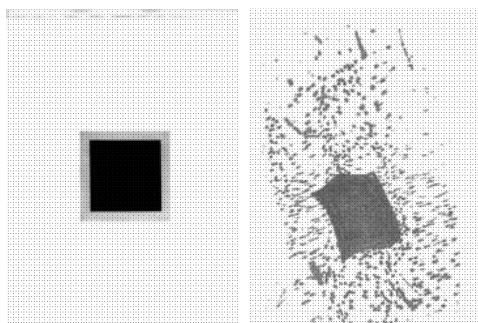






## COPY EVENT

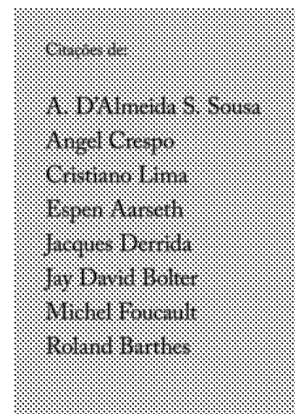
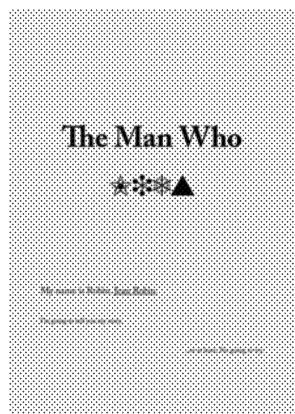
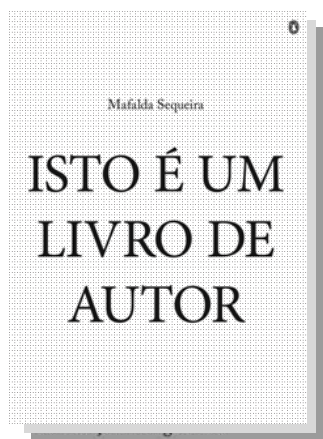
- copy.
- copy the copy.
- to abstraction



MADALENA GUERRA

"The idea becomes the machine that makes art." (Sol Lewitt)

MAFALDA SEQUEIRA

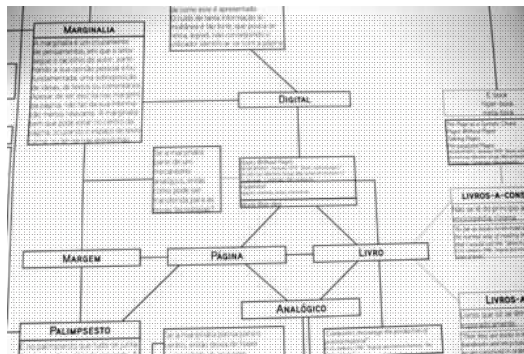


F D B C K < 4 6 >

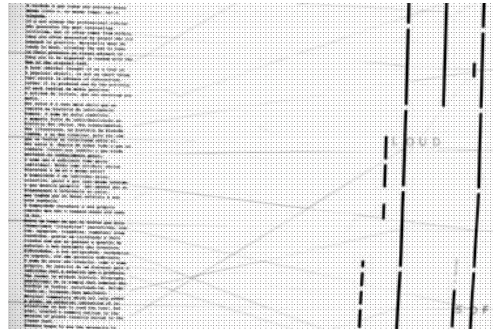
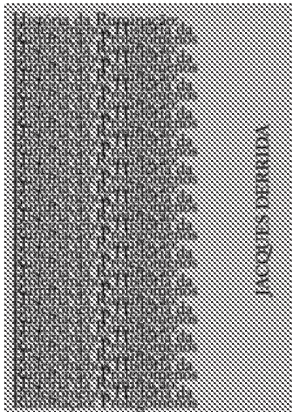
*Feedback: it is black or white – OpenDay'11.* Mestrado DCNM, FBAUL

Edição: Sofia Gonçalves e Victor Almeida (2011)

pp. 46-7: documentação-síntese dos projetos dos alunos



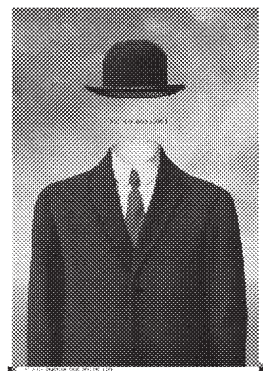
## MARIANA ARAÚJO







MICAEL FIGUEIREDO

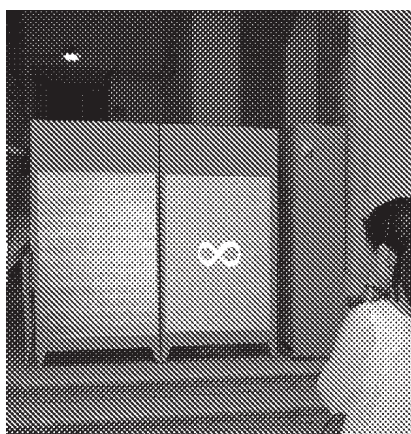
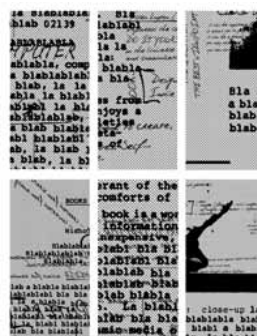
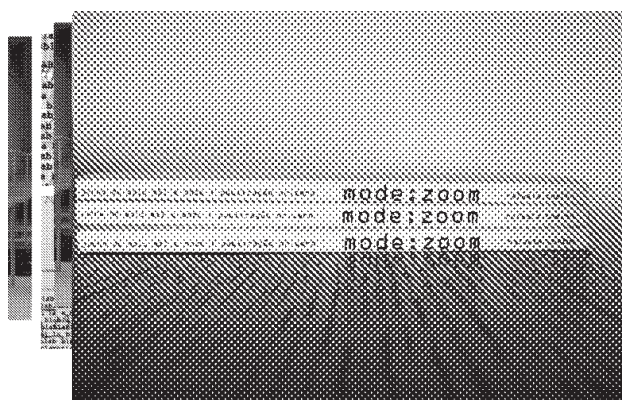


F D B C K < 4 8 >

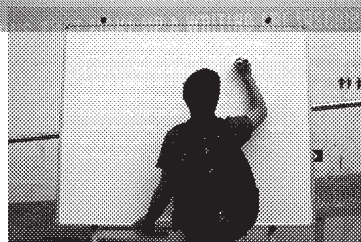
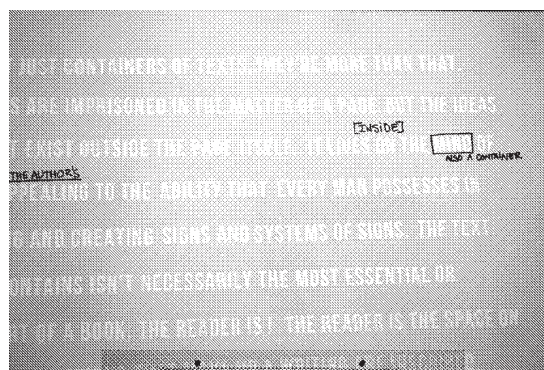
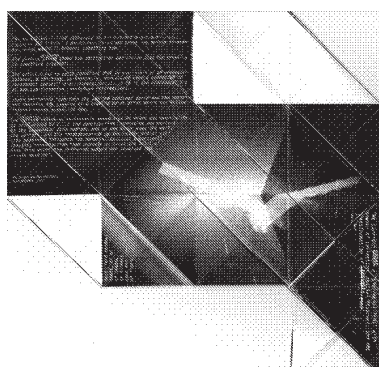


MIGUEL MONTEIRO





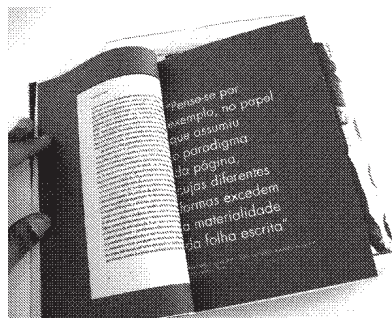
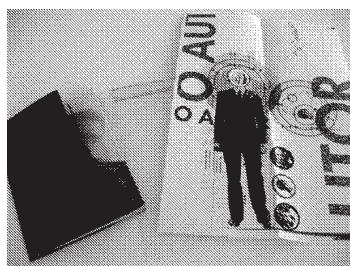
RAFAELA COELHO



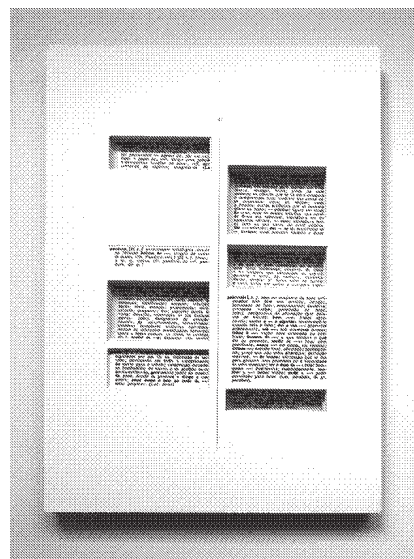
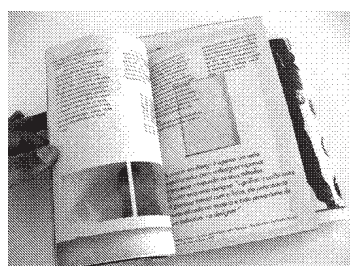
F D B C K < 4 9 >



RICARDO BONACHO



RUTE SELÉSIO DE MORAIS

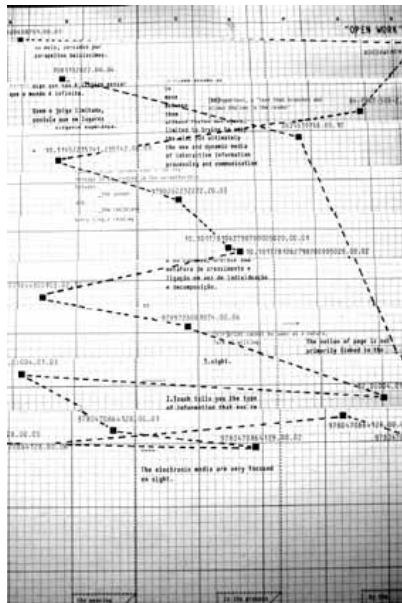


F D B C K < 5 0 >

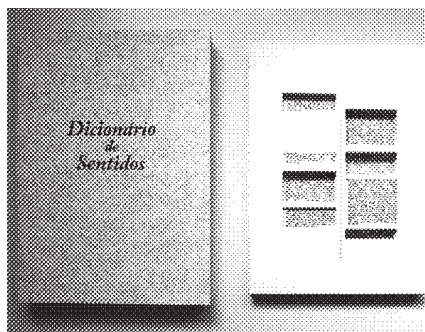
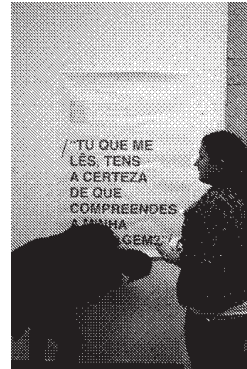
*Feedback: it is black or white – OpenDay'11.* Mestrado DCNM, FBAUL

Edição: Sofia Gonçalves e Victor Almeida (2011)

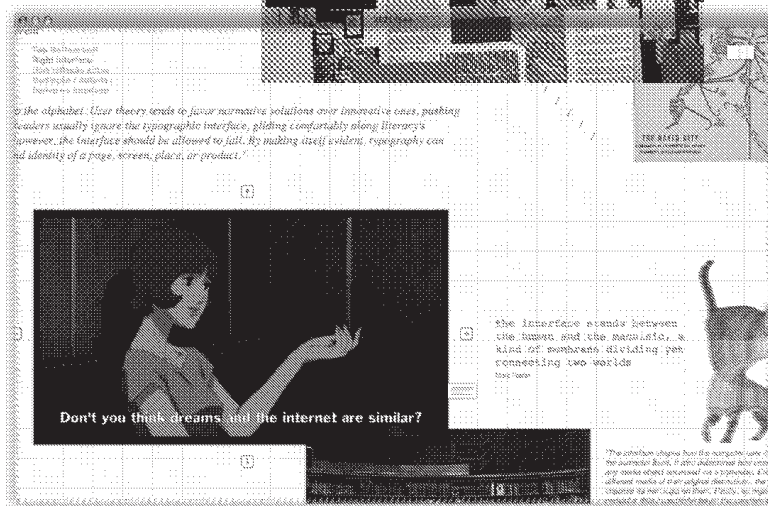
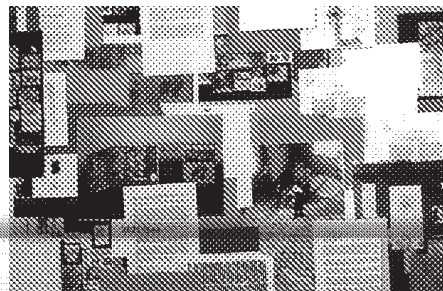
pp. 50-1: documentação-síntese dos projetos dos alunos



SÓNIA REIS



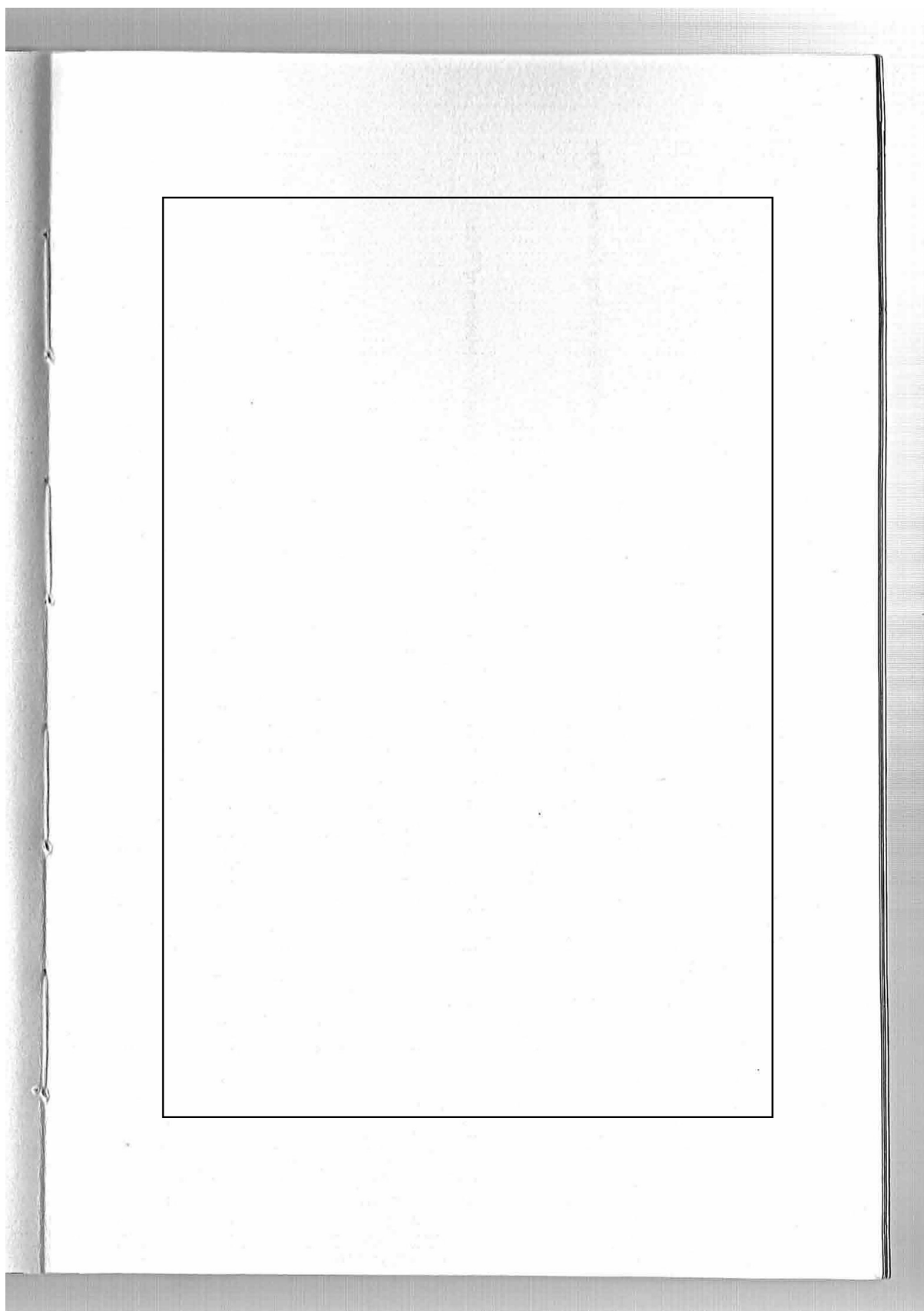
TIAGO MACHADO



F D B C K < 5 1 >







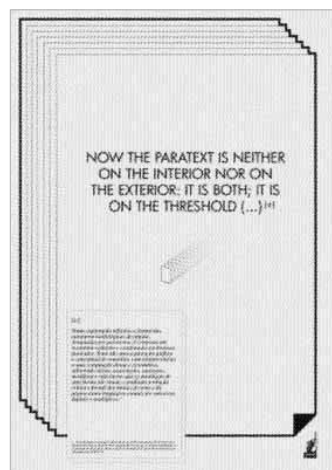
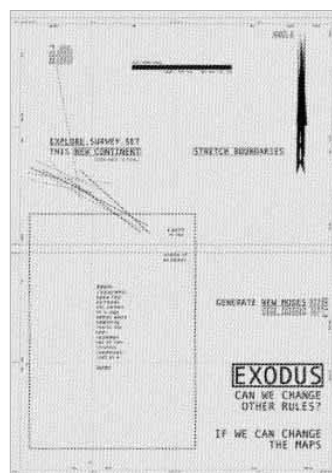
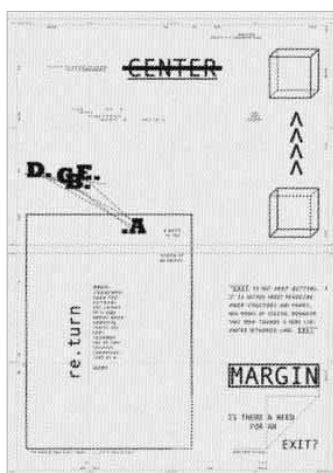
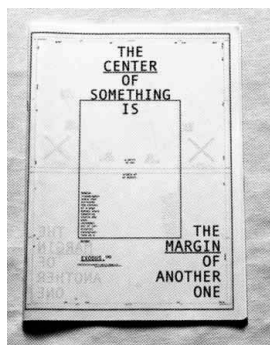
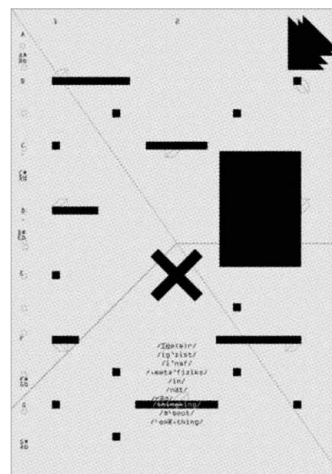
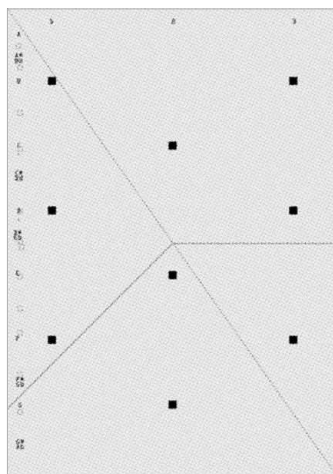
*DES/GN:FBAUL 2011 – Exposição final de alunos.* Mestrado DCNM, FBAUL  
Curadoria e projeto de comunicação: Mafalda Sequeira (2011)

capa



*DES/GN:FBAUL 2011 – Exposição final de alunos. Mestrado DCNM, FBAUL*  
 Curadoria e projeto de comunicação: Mafalda Sequeira (2011)

p. 7 – projetos dos alunos referentes a “Marginalia: de notas à margem à referencialidade” (de cima para baixo, da esquerda para a direita):  
 Tiago Machado, Diogo Ramalho, Rute Morais, Jaime Ferraz, Madalena Guerra, Ricardo Bonacho, Rafaela Coelho, Renato Amaral,  
 Andreia dos Reis, Mafalda Sequeira, Ana Malheiro, Mariana Araújo, Célia Castelo.



*DES/GN:FBAUL 2011 – Exposição final de alunos. Mestrado DCNM, FBAUL*  
Curadoria e projeto de comunicação: Mafalda Sequeira (2011)

p. 9 – projetos dos alunos referentes a “Página: statements 1 e 2”:  
(em cima) Ana Malheiro, (ao centro) Diogo Ramalho, (em baixo) Célia Castelo





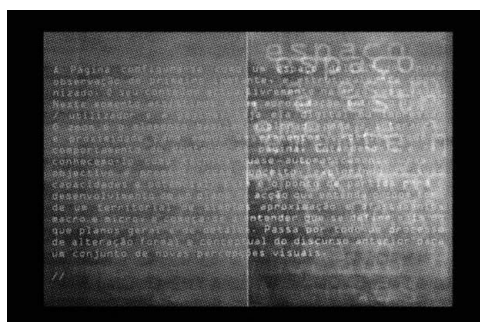
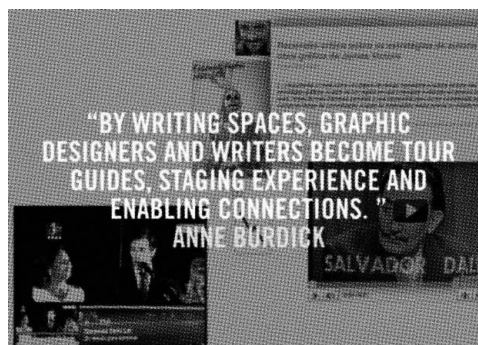
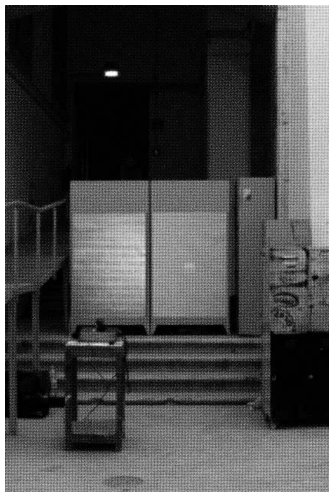
«From the first, **print** was a mass production technology that generated hundreds or thousands of identical copies and so supported homogeneity and reinforced the sense of **the reader as an authority.**» *Mafalda Sequeira*

«O prazer do leitor é o prazer do leitor. Seguro, mas impotente.»

a in formação torna a disposta  
um e cimento ali e vis  
Disponível n um só foco ual  
a- vario leitor - escritor  
cujos coment ários se inter de a tenção ligam  
"não como um ob jecto  
mas um pro ao virtualizar a sua realização"

*DES/GN:FBAUL 2011 – Exposição final de alunos. Mestrado DCNM, FBAUL*  
Curadoria e projeto de comunicação: Mafalda Sequeira (2011)

p. 10 – projetos dos alunos referentes a “Página: statements 1 e 2”: (em cima) Ricardo Bonacho, Jaime Ferraz,  
(ao centro) Mafalda Sequeira, (em baixo) Mariana Araújo



*DES/GN:FBAUL 2011 – Exposição final de alunos.* Mestrado DCNM, FBAUL  
Curadoria e projeto de comunicação: Mafalda Sequeira (2011)

p. 15 – projetos dos alunos referentes a “Página: statements 1 e 2”: (em cima) Tiago Machado,  
(ao centro) Rafaela Coelho e Tiago Machado, (em baixo) Rafaela Coelho



*DES/GN:FBAUL 2011 – Exposição final de alunos. Mestrado DCNM, FBAUL*  
 Curadoria e projeto de comunicação: Mafalda Sequeira (2011)

p. 20 – projetos dos alunos referentes a “Página”: (em cima) Ana Malheiro, (ao centro) Renato Amaral,  
 (ao centro e em baixo) Diogo Ramalho



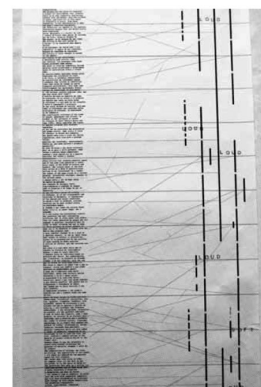
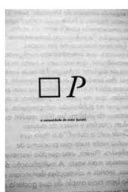
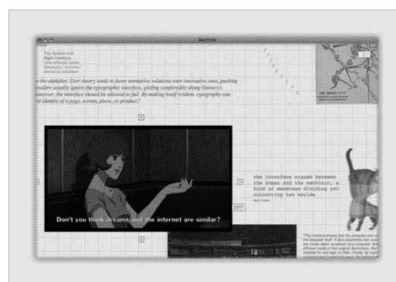
*DES/GN:FBAUL 2011 – Exposição final de alunos. Mestrado DCNM, FBAUL*  
 Curadoria e projeto de comunicação: Mafalda Sequeira (2011)

p. 21 – projetos dos alunos referentes a “Página”: (da 1ª à 5ª imagem) Mafalda Sequeira, (da 6ª à 8ª imagem) Rafaela Coelho, (da 9ª à 11ª imagem) Madalena Guerra, (em baixo) Célia Castelo









*DES/GN:FBAUL 2011 – Exposição final de alunos. Mestrado DCNM, FBAUL*  
Curadoria e projeto de comunicação: Mafalda Sequeira (2011)

p. 23 – projetos dos alunos referentes a “Página”: (em cima) Tiago Machado, (ao centro) Ricardo Bonacho,  
(ao centro, em baixo) Mariana Araújo, (em baixo) projeto coletivo de Ana Malheiro, Diogo Ramalho, Madalena Guerra e Renato Amaral



ANEXO  
(3)

Documentação visual  
da componente projetual *Página*





*Página – Livro 1, Livro 2, Livro 3, Livro 4* (lombadas)

Componente projetual

Ficheiros digitais “PAG/L1\_CONTEXTO.pdf”, “PAG/L2\_OBJETOS.pdf”, “PAG/L3\_OPERAÇÕES.pdf”, “PAG/L4\_MODELOS.pdf”

## EDITORIAL

*Gostaria que esta Nota não fosse lida ou que,  
uma vez lida, fosse depois esquecida<sup>SM:18</sup>.  
O editorial como exercício de edição.*

Comecemos por um exercício de investigação editorial: determinar o centro de um objeto ou evento; determinar o centro de modo ainda mais preciso; repetir, até que uma maior precisão seja impossível<sup>QB:20</sup>.

Do qual extraímos a conclusão provisória: este texto é um processo para um lugar instável<sup>AM:142</sup> — a expectativa de um guião. Poderia editar-se infinitamente (em rigor, já teve outras formas). Trata-se de saber se o leitor terá a capacidade de transformar o texto em algo que o autor não poderia planejar<sup>EA/MS:58</sup>. Do Nó ao Nexo<sup>AM:146</sup>. Não estranhe portanto o leitor, que este conjunto de aforismos seja, afinal, a tentativa de um texto.

x

Comecemos mais uma vez. Este editorial é a expressão ampla do plural do texto: o plural triunfante, o plural modesto e o seu diagrama<sup>RB:34</sup>. Este editorial é uma partitura, entre *ordo idearum* (ordem das ideias) e *ordo rerum* (ordem das coisas)<sup>TA:201</sup>. Uma experiência de (a)notação<sup>AM:172</sup> de nomes e palavras; ou a redação de todos estes pensamentos como 'anotações'<sup>LW:22</sup>.

O plural não se realizará 'respeitando' o texto: o texto tutor será continuamente intervalado, interrompido sem

título      PÁGINA — Livro 1      capa

Concluimos: a edição pode entender-se enquanto ensaio. O ensaio (a edição) revela o que se prefere ou rejeita em vez de apresentar a mente do autor como uma criação em tábua rasa: *Não começa com Adão e Eva, mas com aquilo que se quer transcorrer; diz o que acontece num determinado contexto e termina quando lhe parece terminado, em vez de quando não há mais nada a dizer*<sup>TA:195</sup>. Se o leitor considerar parar aqui, deve estar consciente que o sentido pode estar incompleto. E que erros podem acontecer<sup>AM:152</sup>.

## EDITORIAL

Gostaria que esta Nota não fosse lida ou que, uma vez lida, fosse depois esquecida.

O editorial como exercício de edição.

capa & contracapa + 1

## PREFÁCIO, PREÂMBULO, PRÓLOGO

Stéphane Mallarmé *Prefácio* 18

George Brecht *Préambulo – Exercice* 20

Ludwig Wittgenstein *Prólogo* 22

## O FIM DA LINHA: TEXTO, AUTORIA

## E NOVOS ESPAÇOS DE ESCRITA

Jay David Bolter *The End of The Line* 26

Roland Barthes *Índice lógico e Índice* 30

Mafalda Sequeira *Isto é um livro de autor* 40

Miguel Monteiro *Autoridade é escolha* 60

Jay David Bolter *The Reading Path* 62

Citação: contributos

para a (re)construção do texto 66

Jay David Bolter *Writing space(s)* 68

Maurice Blanchot *O livro por vir* 70

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #1:

O's e 1's 82

## "EU ODEIO O MOVIMENTO..."

## QUE DESLOCA AS LINHAS": INSTRUMENTOS

## PARA UMA NARRATIVA INSTÁVEL

Le Figaro 87

Antecâmara à aplicação da teoria na prática 93

Stéphane Mallarmé & Marcel Broodthaers

*Un Coup de Dés (poème/image)* 95

Ian Wallace *Image/Text* 124

Charles Baudelaire/Marcel Broodthaers

*Je hais le mouvement... qui déplace les lignes* 126

Villém Flusser *Crisis of Linearity* 128

Ana Malheiro *A Narrativa como Lugar Instável* 142

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #2:

de livro a filme ou vice-versa 182

Jay David Bolter *From Dialogue to Essay* 184

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #3:

Carta política do mundo 187

Micael Figueiredo *Think About* 188

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #4:

coordenadas para a página 190

## AUTOR SEM LIVRO, ESCRITOR SEM

## ESCRITO: DA EDIÇÃO COMO FORMA,

## DO EDITOR COMO MORFÓLOGO

Theodor Adorno *The Essay as Form* 194

Maurice Blanchot *Joubert e o espaço* 216

Tiago Machado *AutDev Interface* 234

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #5:

para uma Teoria do Atlas 238



## EDITORIAL

A peça guia-nos por um diálogo improvável entre um livro sobre livros (este que, com a interrupção



do primeiro, agora começa) e um filme sobre livros.

**TOUTE LA  
MÉMOIRE  
DU MONDE**

Livro e filme são veículos de outros dis-

cursos, i.e. são pontos de acesso a outras leituras, máquinas relacionais. Já o assumimos e voltamos à redundância para sublinhar a verdade – este texto descreve uma conversa que não existiu. Não lhe chamemos ficção; se não existe, é pelo mero acaso de não ter ainda acontecido. O editorial é o relatório, o documento dessa realidade. Podemos até declarar o episódio como uma impostura, tanto quanto o são, por vezes, a realidade ou a História. Se o declaramos documento é porque admitimos a dificuldade em afastarmos o mito do facto, o impossível do desejável. No mínimo, tentaremos construir um equívoco razoável, um encontro que poderia ter sido um acaso feliz. Não espere-mos, no entanto, um diálogo simples entre um livro e um possível suspeito pela crise\* do livro. Para sermos total-mente honestos, não esperemos sequer um diálogo.

\* O filme (precedido pelo fonógrafo, jornal e seguido pela televisão, walkman, mp3, internet, kindles, iPads e outros suspeitos do costume) é um dos nobres aqui-inimigos do livro. Sublinhemos a estranheza de este ser um filme que fala sobre o nosso desmesurado amor aos livros; a escala palpável (diremos, colossal) do nosso medo de perdermos o rasto de todo e qualquer livro.

título

PÁGINA — Livro 2

capa

*Página – Livro 2 (capa e contracapa)*

Componente projetual

Ficheiro digital “PAG/L2\_OBJETOS.pdf”



(cont. editorial)

[ÚLTIMO ATO]

Um último desvio antes do pano descer.

No início (de novo), recomeça-se a leitura desta *Obra ingênua de publicadores póstumos muito semelhantes aos viajantes que, de tempos a tempos, nos trazem bocados da Arca de Noé ou lascas de pedra que representam as Tábuas da Lei quebrada por Moisés*<sup>MB:221</sup>.

NARRADOR: Como se o autor não tivesse escrito tanto como depois da sua morte<sup>MB:222</sup>. Como se o leitor não tivesse lido tanto como depois do livro fechado. Por último, não nos esqueçamos: *Aquilo que vivemos e sobre o qual centrámos esta discussão, ocupa o tempo e o lugar de uma ínfima vírgula num texto infinito*<sup>JD:239</sup>.

EDITORIAL

Diálogo improvável entre um livro sobre livros e um filme sobre livros.

capa & contracapa + 1

PARA COMEÇAR:

ENTRE PREFÁCIO E NOTA FINAL

Victor Hugo *Prefácio I* 26

Victor Hugo *Prefácio II* 28

Maurice Blanchot *Nota final* 29

UMA PALAVRA NUMA PÁGINA BRANCA \*

George Perec *The Page* 32

Robert Bringhurst *Shaping the Page* 40

Nicholas Negroponte *Books without Pages* 42

Diogo Ramalho

*Exodus: Journey into the Unknown* 48

George Brecht *World Event: Exit* 91

A BOM ENTENDEDOR MEIA PALAVRA BASTA \*

Stéphane Mallarmé *Le Livre* 94

Dick Higgins *A Book* 98

Stéphane Mallarmé

*The livro, instrumento espiritual* 102

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #1:

Ziguezagues de um curioso 106

\* títulos de capítulos e subcapítulos de *Os Homens do Mar*, Victor Hugo, 1866 — ed. portuguesa, Lello & Irmão Ed., 1969

UMA PALAVRA SOBRE AS COLABORAÇÕES

SECRETAS DOS ELEMENTOS \*

Victor Hugo *Isto há-de matar Aquilo* 110

Jorge Luis Borges *On the Cult of Books* 124

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #2:

Sobre livros de culto 128

Maurice Blanchot *The Absence of the Book* 130

Ana Malheiro, Diogo Ramalho, Madalena

Guerra, Renato Amaral

*No page for this territory* 146

O EXTREMO TOCA O EXTREMO

EO CONTRÁRIO O CONTRÁRIO \*

Umberto Eco *The Future of the Book* 154

Sofia Gonçalves *Entre o Livro que há de vir e o (recorrente) renascimento da Morte do livro* 154

Octave Uzanne *The End of Books* 166

Umberto Eco & Jean-Claude Carrière

*O livro não morrerá* 182

Rafaela Coelho *Made: Zoom* 186

IMPRUDÊNCIA

DE FAZER PERGUNTAS A UM LIVRO \*

Jonathan Swift *A batalha dos livros* 190

Maurice Blanchot *O Livro por Vir* 214

Jacques Derrida *The Book to Come* 226

Andreia dos Reis *Push Pop Press* 242

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #3:

Geometrias do livro 249

Philip Hofer *Epilogue* 250

## EDITORIAL

O mesmo tema, continuado.

Sigamos a doxa e comecemos, pela primeira vez, com uma epígrafe:

“O método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada para dizer. Apenas para mostrar. Não escamotearei nada de valioso, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Mas os farrapos, o que cai dos dias: esses não vou inventariá-los. Vou deixar que afirmem os seus direitos da única forma possível: dando-lhes uso.”

Walter Benjamin, *O Livro das Passagens/Das Passagenwerk* (frag. #1a, 8)

Escrevemos de novo como quem sublinha o que acaba de ler: o método deste trabalho — a montagem.

Afinal, um texto gera quantos outros textos? Eis um valor importante <sup>GMT:39</sup>. Fazer cortes e observar <sup>PM/GMT:47</sup>.

Prepare-se então o leitor para o tempo do fragmento, para um livro dividido que só se reúne perante as páginas dos outros: *Finnegans Wake*, *O que sobrou de um Rembrandt...*, *Glas* (o livro infinito <sup>JD:166</sup>), *2 Pages, 122 Words on Music and Dance*, *Lecture on Nothing*, *Roland Barthes e Robert Musil*. Tomemos os textos por coisas e escutemos as suas lições. Prepare-se, acima de tudo, o leitor para a guerrilha silenciosa entre pensamento contínuo e pensamento aforístico, página par e página ímpar.

título

PÁGINA — Livro 3

capa

*Página — Livro 3* (capa e contracapa)

Componente projetual

Ficheiro digital “PAG/L3\_OPERAÇÕES.pdf”

(cont. editorial)

Por fim, a (última) montagem de atrações sobre o paradoxo  
do peso: uma página cheia de pedras <sup>SG:211</sup> seguida da (última) frase: *É preciso muito tempo para construir um fragmento.*  
GMT:225  
*Pensa nas ruínas*

EDITORIAL		Alberto Manguel <i>O Participante Secreto</i>	134
O mesmo tema, continuado.		(M#12) Conjunto AB	
capa & contracapa	+	(M#13) O editor (o designer) como mediador?	
Jacques Derrida <i>Prière d'insérer</i>	18	John Cage <i>2 Pages, 122 Words on Music and Dance</i>	148
M#1: Prefácio		Robin Kinross <i>Designer as publisher</i>	150
ESCRITA:		(M#14) Designer como editor	
PROMETEU OU A PROMESSA DA PROVISÃO*		— contributo para o entendimento do design entre "escrita e leitura"	
Jean-Paul Sartre <i>Escriver</i>	24	LEITURA:	
(M#2) Escrita/Leitura: de operações autônomas e atos complementares		ITINERÁRIO IMAGINÁRIO	
James Joyce <i>Finnegans Wake</i>	28	ATRAVÉS DO UNIVERSAL PARTICULAR*	
(M#3) Mary Ellen Bute, "Passages from Finnegans Wake"		Maurice Blanchot <i>Thomas the Obscure</i>	156
Jaime Ferraz <i>Da imaginação para a página, Dos livros para a imaginação</i>	36	(M#15) O resultado: A página como lugar do (hiper)texto	
(M#4) Aforismos (I)		(M#16) Quando um filme, que já havia sido um texto, ilustra um texto que não o da sua origem	
Gonçalo M. Tavares <i>Roland Barthes e Robert Musil</i>	40	James Joyce <i>Finnegans Wake</i>	162
John Cage <i>Lecture on Nothing</i>	56	Jacques Derrida <i>Glas, tratado infinito entre a primeira e a última página</i>	166
Jean Genet <i>O que sobrou de um Rembrandt...</i>	76	Mariana Araújo <i>Frame Content</i>	168
EDIÇÃO:		(M#17) Aforismos (II)	
ALCANCE PANÓPTICO DO PROGRESSO POLÍTICO E A APRESENTAÇÃO FUTURA DO PASSADO (OU)... (OU) ...*		(M#18) (A)Notações e rolos	
Vladimir Nabokov <i>Comentários</i>	96	Georges Pérec <i>Reading: A Socio-Physiological Outline</i>	176
(M#5) Edição Revista e Aumentada: entre escrita e leitura e como gênero literário e/ou artístico		(M#19) "Chega-se a casa cansado de trabalhar todo o dia e o que se encontra é uma cadeira desconfortável"	
James Joyce <i>Finnegans Wake</i>	102	(M#20) Uma confraria universal de leitores	
(M#6) O manuscrito revela a convulsão da página impressa		Renato Amaral <i>Page as a Prism, "On the reflexive but blank page"</i>	182
Roberto Calasso <i>De la edición como género literario</i>	112	(M#21) PNIN	
(M#7) A forma da edição I — & etc de Vitor Silva Tavares		Michel de Certeau <i>Reading as Poaching</i>	192
(M#8) A forma da edição II — O caso da Biblioteca Azul		(M#22) Leitura enquanto bricolage	
(M#9) A Edição como ensaio ou "gênero intranquilo"		Sônia Reis <i>Open Work</i>	212
João Gomes <i>Ex Nihilo Nihil Fit</i>	130	(M#23) Found Footage	
(M#10) A "escrita" das marcas do impressor		(M#24) Leitores numa biblioteca bombardeada	
(M#11) Aforismos (II)		(M#25) A escala da biblioteca	
		Jorge Luís Borges <i>Epílogo</i>	224
		(M#26) Montagem (final) de atrações	

\* títulos de capítulos retirados de *Finnegans Wake*, James Joyce, 1939 — Londres: Faber and Faber Limited  
NOTA: M=Marginalia

título PÁGINA — Livro 3 contracapa



## EDITORIAL

PDF  
Onde se escreve,  
lentamente e ao longo de toda uma obra,  
um ponto de interrogação <sup>FN:PDF23, 240</sup>

Não estranhe o leitor, o tom confessional deste (último) editorial <sup>PDF1</sup> Δ. Se à medida que for lendo os pensamentos do autor, o leitor for recorrendo aos seus próprios pensamentos, este texto dar-lhe-á em igual medida a dose de divertimento do seu escritor <sup>JL:PDF2, 20</sup>.

É de crer que estamos na presença da última questão (aquela a que, afinal e sempre, se pretendeu dar resposta): como se pode publicar ou representar o gesto editorial <sup>SG:PDF24, 245</sup>? Voltamos à posição: a paginação, enquanto ação na Página, nunca é uma operação neutra <sup>PAG/L-3</sup>. Notas à margem ou de rodapé são os lugares paratextuais da fuga. Como teste à morfologia editorial da página, às suas convenções, reservámos a marginalidade das notas de rodapé □ e um anexo <sup>SG:PDF24</sup>, para o que finalmente explica *Página* ○.

Δ

Usualmente, a capa é mais do que a superfície onde figura o título de um livro – é a sua primeira identidade. Ao colocar o editorial na capa, *Página* admite que este texto é fundamental para o entendimento do exercício de edição. Este editorial, primeira manifestação das intenções editoriais, é: *i*) resultado do esforço de leitura que tenta relacionar frações de discursos distintos; *ii*) colagem ou composição de fragmentos, de *samples* ou *lexias* (segundo Barthes), para a consolidação de uma unidade – a publicação; *i*) uma base de dados dos conteúdos da publicação.

□

Georges Perec numa nota de rodapé: *Sou fã de notas de rodapé no fim de página, mesmo que não tenha nada de particular a clarificar. Neste editorial, as notas de rodapé contêm informações essenciais para a compreensão do modelo editorial *Página*.*

○

*Página* é uma publicação de reflexão crítica consagrada ao design de comunicação, entre o legado da cultura impressa e a contemporaneidade da cultura digital.

título

PÁGINA — Livro 4

capa

*Página* – Livro 4 (capa e contracapa)

Componente projetual

Ficheiro digital “L4\_MODELO.pdf”

(cont. editorial)

Últimas confissões, mais uma vez, apropriadas das palavras dos outros:

*Tendo pensado que valia a pena meditar numa composição em quatro volumes, perdeu o seu tempo a procurar uma ideia fundamental, a desenvolvê-la bem ou mal, segundo um plano melhor ou pior, a dispor cenas, a combinar efeitos, a estudar os costumes do seu meio, numa palavra, procurou trabalhar a sério na sua obra* <sup>VH:PDF23, 237</sup>

Se a obra não fosse interrompida aqui, o autor chegaria à definição do intelecto e estaria na posse do Ser Perfeitíssimo ou Deus. No entanto, esta foi a sua última nota...  
...falta o resto <sup>BE:PDF23, 239</sup>

#### EDITORIAL

Onde se escreve,  
lentamente e ao longo de toda uma obra,  
um ponto de interrogação.  
capa & contracapa + PDF1, 1

COMO COMEÇAR O ÚLTIMO... PDF2, 17  
John Locke *Carta ao Leitor* 19  
Gilles Deleuze & Félix Guattari *Introdução* 22

ECONOMIA DA PUBLICAÇÃO:  
PARA UMA TEORIA DE CAMPO  
UNIFICADO DA PUBLICAÇÃO  
NA "IDADE PÓS-DIGITAL" PDF3, 25  
Madalena Guerra *This Publication* PDF4, 31  
Célia Castelo *A morfologia Editorial*  
*nos limites da Página* PDF5, 43  
Dick Higgins *Structural Releases* PDF6, 57  
Alessandro Ludovico *Post-digital print*  
+ *Print vs. electrons* PDF7, 63

TEORIAS DE AÇÃO  
PARA UMA AUTONOMIA DISCURSIVA  
DO DESIGN A PARTIR DA PRODUÇÃO  
EDITORIAL PDF8, 75  
Jan Wenzel *The Publisher*  
*as a Biopolitical Entrepreneur* PDF9, 91  
Sergei Eisenstein *O Princípio Cinematográfico*  
*e o Ideograma* PDF10, 101  
Jorge Luis Borges *Exame da obra*  
*de Herbert Quain* PDF11, 105

Ricardo Bonacho

Onde está o autor? PDF12, 113  
Paul Valéry *Nota e digressão* PDF13, 123  
Andrew Blauvelt *Towards Critical Autonomy*  
*or Can Graphic Design save itself?* PDF14, 127

BRAÇO DE FERRO OU CACHIMBO DA PAZ?  
ENTRE PUBLICAÇÃO ACADÊMICA  
E PUBLICAÇÃO CRÍTICA PDF15, 137  
Andrew Murphie *Ghosted Publics* PDF16, 149  
Nam June Paik *Expanded Education*  
*for the Paperless Society* PDF17, 163  
George Bataille  
*Encyclopaedia Aesphalica* PDF18, 168  
Rute Selésio  
*Dicionário de Sentidos* PDF19, 175  
Georgio Agamben *Ideia do estudo* PDF20, 189  
Jacques Rancière  
*A Lição do Ignorante* PDF21, 195  
Stuart Bailey  
*(Only an Attitude of Orientation)* PDF22, 205

COMO TERMINAR O ÚLTIMO  
(PARA JÁ) PDF23, 235  
Victor Hugo *Prefácio* 237  
Espinosa *Tratado da correção do intelecto* 239  
Friedrich Nietzsche *Epílogo* 240

ANEXO Onde se explica "Página" PDF24, 243

título

PÁGINA — Livro 4

contracapa

## EDITORIAL

*Onde se escreve,  
lentamente e ao longo de toda uma obra,  
um ponto de interrogação.*

(O leitor desta página prepara-se para entrar no editorial da publicação *Página – Livro 4*, reflexão crítica consagrada ao design de comunicação. Neste texto, poderá aceder a todos os conteúdos que compõem a presente edição).

Não estranhe o leitor, o tom confessional deste (último) editorial <sup>PDF1</sup> Δ . Se à medida que for lendo os pensamentos do autor, o leitor for recorrendo aos seus próprios pensamentos, este texto dar-lhe-á em igual medida a dose de divertimento do seu escritor <sup>PDF2</sup>.

É de crer que estamos na presença da última questão (aquela a que, afinal e sempre, se pretendeu dar resposta): como se pode publicar ou representar o gesto editorial?

<sup>PDF24</sup>

Voltamos à posição: a paginação, enquanto ação na Página, nunca é uma operação neutra <sup>PAQ/L-3</sup>. Notas à margem ou de rodapé são os lugares paratextuais da fuga. Como teste à morfologia editorial da página, às suas convenções, reservámos a marginalidade das notas de rodapé □ e um anexo <sup>PDF24</sup>, para o que finalmente explica

*Página* O.

A escrita, essa, começa sempre por acaso ☼ e não há livro que não seja um coro de vozes. Todo o livro é uma *assemblage* <sup>PDF2</sup>, uma declaração da prosa cumulativa <sup>PDF6</sup>. É tudo apenas uma questão de maior ou menor ocultação. Também este editorial é a expressão ampla do plural do texto; é um tecido de vozes, de códigos, de afirmações categóricas transformadas em interrogações, estereofonia e politonalidade <sup>PAQ/L-1</sup>. Declaramos a ambição desmedida deste editorial: reunir não só os conteúdos deste volume num único texto, mas também todos os volumes que compõem *Página* ☒. Para cumprir a digressão pelo modelo editorial, relemos, relemos *após o esquecimento* — relemos, *sem sombra de ternura, sem paternidade; com frieza e acuidade crítica, e numa expectativa terrivelmente criadora de ridículo e desprezo, com um olhar destruidor* — o que significa *refazer ou pressentir que se reconstruiria de modo muito diferente determinada obra*. <sup>PDF13</sup>

Este texto procura ainda cumprir a expectativa de qualquer editorial e enuncia, previamente, de que é composto este livro: prefácio(s) e posfácio(s) extraído(s) das palavras dos outros, capítulos estruturais (cuja temática se centram na economia da edição, no discurso crítico e autónomo em design na sua relação com a publicação independente, nas dinâmicas cooperativas ou tensionais entre publicação académica e publicação crítica). Fala de montagem, apropriação, *sampling*, e remistura. Utiliza como método ▲ editorial a montagem por colisões segundo os princípios de Eisenstein, apropria-se de referentes previamente escritos/editados/lidos e considera cada “texto” um *sample* pronto à remistura.

## EDITORIAL


*Onde se escreve,  
lentamente e ao longo de toda uma obra,  
um ponto de interrogação.*


(O leitor desta página prepara-se para entrar no editorial da publicação  
*Página – Livro 4*, reflexão crítica consagrada ao design de comunicação. Neste  
texto, poderá aceder a todos os conteúdos que compõem a presente edição).

Não estranhe o leitor, o tom confessional deste (último) editorial <sup>PDF1</sup> . Se à

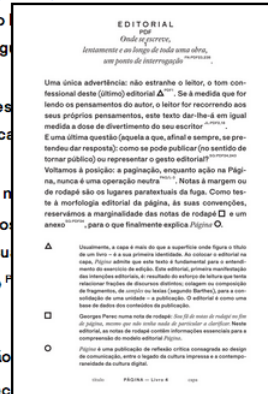
medida que for lendo os pensamentos do autor, o leitor for recorrendo aos seus próprios pensamentos, este texto dar-lhe-á em igual medida a dose de divertimento do seu escritor <sup>PDF2</sup>.

É de crer que estamos na presença da última questão (aquela a que, afinal e sempre, se pretendeu dar resposta): como se pode publicar ou representar o gesto editorial? <sup>PDF24</sup>

Voltamos à posição: a paginação, enquanto ação na Página, nunca é uma operação <sup>PAG/L-3</sup>. Notas à margem ou de rodapé são os lugares paratextuais da fuga. Como teste à morfologia editorial da página, às suas convenções, reservámo-nos a marginalidade das notas de rodapé  e um anexo <sup>Página O</sup>.

A escrita, essa, começa sempre por acaso  e não há livro que não seja um coro de vozes. Todo o livro é uma *assemblage* <sup>PDF2</sup>, uma declaração da prosa cumulativa <sup>PDF6</sup>.


É tudo apenas uma questão de maior ou menor ocultação. Também este editorial é a expressão ampla do plural do texto; é um tecido de vozes, de códigos, de afirmações categóricas transformadas em interrogações, estereofonia e politonalidade <sup>PAG/L-1</sup>.




## EDITORIAL


*Onde se escreve,  
lentamente e ao longo de toda uma obra,  
um ponto de interrogação.*

(O leitor desta página prepara-se para entrar no editorial da publicação  
*Página – Livro 4*, reflexão crítica consagrada ao design de comunicação. Neste  
texto, poderá aceder a todos os conteúdos que compõem a presente edição).

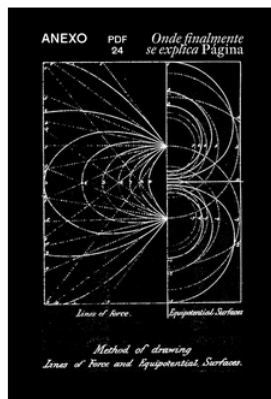
Não estranhe o leitor, o tom confessional deste (último) editorial <sup>PDF1</sup> . Se à medida que for lendo os pensamentos do autor, o leitor for recorrendo aos seus próprios pensamentos, este texto dar-lhe-á em igual medida a dose de divertimento do seu escritor <sup>PDF2</sup>.

É de crer que estamos na presença da última questão (aquela a que, afinal e sempre, se pretendeu dar resposta): como se pode publicar ou representar o gesto editorial? <sup>PDF24</sup>

a paginação, enquanto ação na Página, nunca é uma operação <sup>PAG/L-3</sup>. Notas à margem ou de rodapé são os lugares paratextuais da fuga. Como teste à morfologia editorial da página, às suas convenções, reservámo-nos a marginalidade das notas de rodapé  e um anexo <sup>PDF24</sup>, para o que finalmente explica

começa sempre por acaso  e não há livro que não seja um coro de vozes. Todo o livro é uma *assemblage* <sup>PDF2</sup>, uma declaração da prosa cumulativa <sup>PDF6</sup>. É tudo apenas uma questão de maior ou menor ocultação. Também este editorial é a expressão ampla do plural do texto; é um tecido de vozes, de códigos, de afirmações categóricas transformadas em interrogações, estereofonia e politonalidade <sup>PAG/L-1</sup>.

Para cumprir a digressão pelo modelo editorial, releamos, releamos *após o esquecimento*



*Página* (variante digital)

Componente projetual, secção *Editorial* (2º nível: interação para acesso a 3º nível)

Acesso: abrir ficheiro “index.html” no browser







DOWNLOAD  
PDF  
(2)

## JOHN LOCKE + DELEUZE & GUATTARI *Como começar o último...*

Onde se demonstra, mais uma vez, como as palavras dos outros podem ser reveladoras das intenções, métodos e estrutura dos quatro volumes de *Página*.

De facto, não há livro que não seja um coro de vozes – todo o livro é uma *assemblage*, feita de matérias diferentemente formadas, de tempos e velocidades distintos.

Por último, declara-se não haver diferença entre aquilo de que um livro fala e o modo como é feito.


### PALAVRAS-CHAVE:

carta ao leitor, conhecimento, assemblage (=agenciamento)

*Página* (variante digital)

Componente projetual, secção *Editorial* (3º nível: síntese e download PDF)

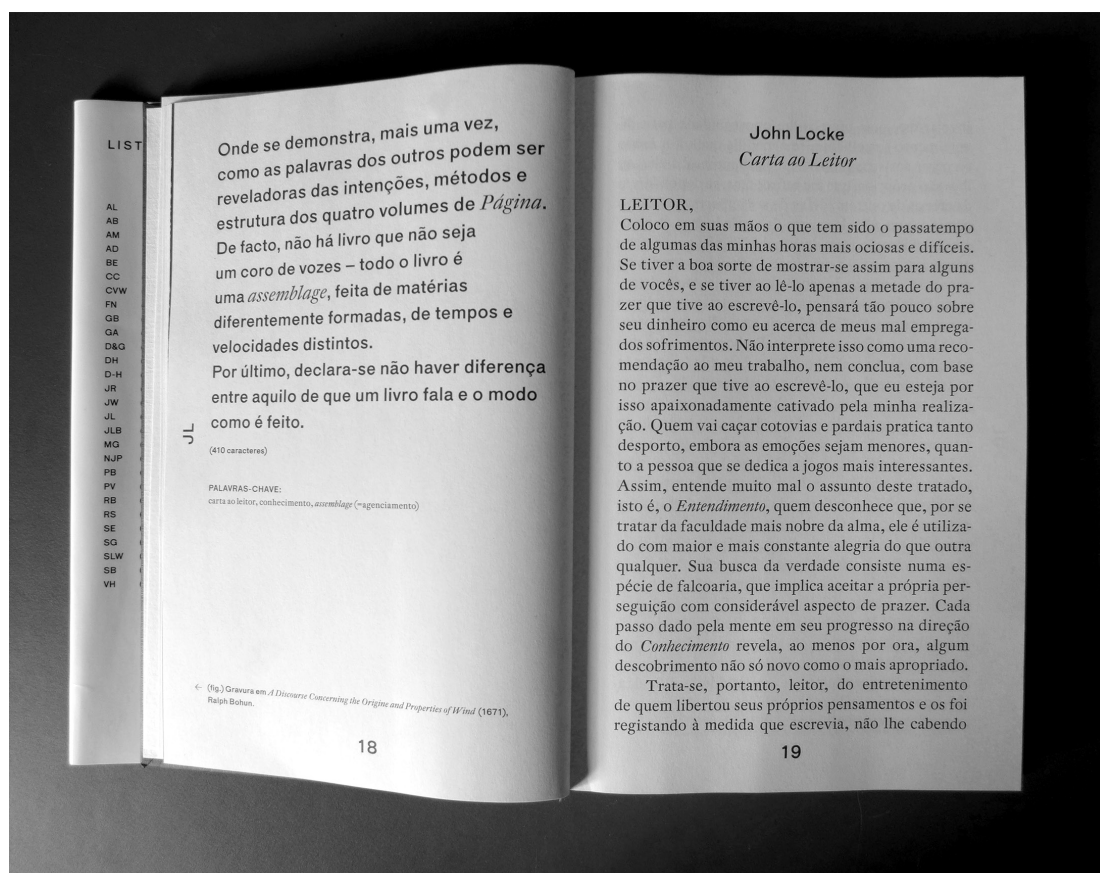
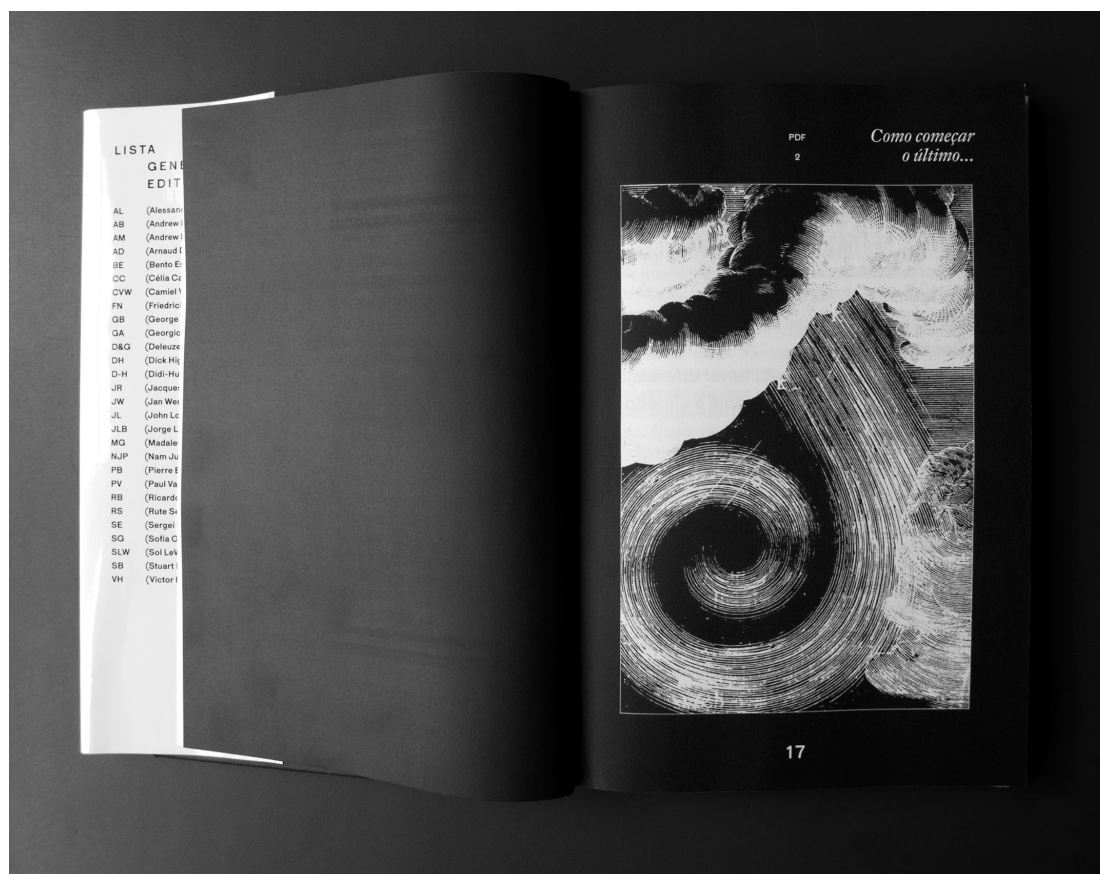
Acesso: abrir ficheiro “index.html” no browser

	<div data-bbox="560 152 1024 848"> <div>PDF</div> <div>2</div> <div>Como começar o último...</div>  <div>17</div> </div> <div data-bbox="560 848 1024 1077"> <p>Onde se demonstra, mais uma vez, como as palavras dos outros podem ser reveladoras das intenções, métodos e estrutura dos quatro volumes de <i>Página</i>. De facto, não há livro que não seja um coro de vozes – todo o livro é uma <i>assemblage</i>, feita de matérias diferentemente formadas, de tempos e velocidades distintos. Por último, declara-se não haver diferença entre aquilo de que um livro fala e o modo como é feito.</p> <p>JL</p> <p>(410 caracteres)</p> <p>PALAVRAS-CHAVE: carta ao leitor, conhecimento, <i>assemblage</i> (=agenciamento)</p> <p>&lt; (fig.) Gravura em <i>A Discourse Concerning the Origin and Properties of Wind</i> (1671), Ralph Bohun.</p> <div>18</div> </div>
	<div data-bbox="560 1077 1024 1547"></div> <div data-bbox="560 1547 1024 1953"> <div>John Locke</div> <div>Carta ao Leitor</div> <p>LEITOR,</p> <p>Coloco em suas mãos o que tem sido o passatempo de algumas das minhas horas mais ociosas e difíceis. Se tiver a boa sorte de mostrar-se assim para alguns de vocês, e se tiver ao lê-lo apenas a metade do prazer que tive ao escrevê-lo, pensará tão pouco sobre seu dinheiro como eu acerca de meus mal empregados sofrimentos. Não interprete isso como uma recomendação ao meu trabalho, nem conclua, com base no prazer que tive ao escrevê-lo, que eu esteja por isso apaixonadamente cativado pela minha realização. Quem vai caçar cotovias e pardais pratica tanto desporto, embora as emoções sejam menores, quanto a pessoa que se dedica a jogos mais interessantes. Assim, entende muito mal o assunto deste tratado,</p> </div>

*Página* (variante digital)

Componente projetual, secção *Editorial* (4º nível: leitura PDF)

Acesso: abrir ficheiro “index.html” no browser



*Página* – Livro 4 (variante impressa)

Componente projetual

Ficheiro digital "PAG/L4\_MODELOS.pdf"

## P Á G I N A

é uma publicação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, de reflexão crítica consagrada ao design de comunicação, entre o legado da cultura impressa e a contemporaneidade da cultura digital.

## P Á G I N A

simultaneamente, contextualiza a produção académica e coloca-a “à prova” perante outros discursos intelectuais tangenciais, limítrofes ou exteriores ao design. Mais do que representar a produção académica, condicionando a publicação a um tempo de leitura e atualidade que dependem das dinâmicas do ano letivo, coloca-a em contexto. O modelo editorial, constituído por volumes temáticos, faz coabitar materiais inéditos (de docentes e alunos do mestrado em Design de Comunicação e Novos Media da FBAUL) com textos previamente publicados, apropriados e novamente contextualizados em cada nova edição. Com esta operação, a publicação procura dirigir-se a uma audiência de leitores intra e extra-academia.

*Página* (variante digital)

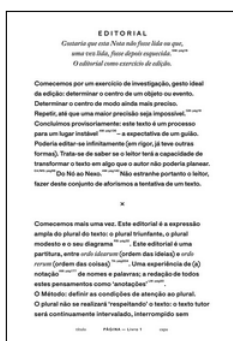
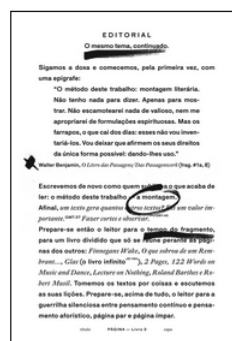
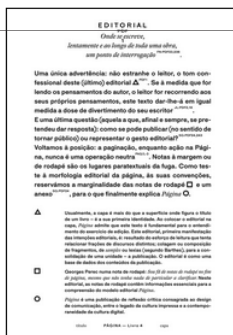
Componente projetual, secção *Página* (sobre o projeto)

Acesso: abrir ficheiro “index.html” no browser

## L I V R O

biblioteca de edições impressas

(Se em EDITORIAL, o leitor acede a todos os conteúdos de *Página – Livro 4*, em LIVRO poderá imprimi-lo, bem como cada um dos volumes anteriores, via *Print on Demand*).

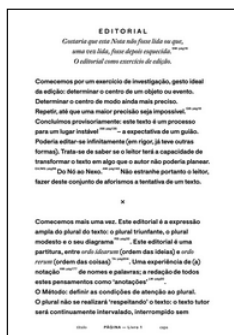
PÁGINA – LIVRO 1  
(CONTEXTO)PÁGINA – LIVRO 2  
(OBJETOS)PÁGINA – LIVRO 3  
(OPERAÇÕES)PÁGINA – LIVRO 4  
(MODELOS)

*Página* (variante digital)

Componente projetual, secção *Livro* (1º nível: acesso aos volumes de *Página*)

Acesso: abrir ficheiro “index.html” no browser





IMPRIMIR LIVRO 1  
(PoD)

## PÁGINA – LIVRO 1

*Contexto: de  $x \rightarrow . a x$*

posiciona o design “depois dos media” ou perante os media, i.e. vulnerável às transformações ocorridas durante a implementação e desenvolvimento da cultura digital.

Com um método muito particular,

*Página – Livro 1:*

- a) começa com um prefácio, um preâmbulo e um prólogo;
- b) tem como operação recorrente questionar os modelos e espaços paratextuais da edição;
- c) sem ser linear, coloca-se no meio do campo de batalha entre linha e rede;
- d) revisita a antecipação teórica da “morte do autor”;
- e) torna-se cúmplice de um “fundador da dos restantes nomes...

### CONTEÚDOS:

#### EDITORIAL

Gostaria que esta Nota não fosse lida ou que, uma vez lida, fosse depois esquecida.

O editorial como exercício de edição.

#### PREFÁCIO, PREÂMBULO, PRÓLOGO

Stéphane Mallarmé *Prefácio*

George Brecht *Preâmbulo – Exercício*

Ludwig Wittgenstein *Prólogo*

#### O FIM DA LINHA: TEXTO, AUTORIA E NOVOS ESPAÇOS DE ESCRITA

Jay David Bolter *The End of The Line*

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #1: O fim da linha – fora do contexto

Roland Barthes *Índice lógico e Índice*

Mafalda Sequeira *Isto é um livro de autor*

Miguel Monteiro *Autoridade é escolha*

Jay David Bolter *The Reading Path*

Citação: contributos para a (re)construção do texto

Jay David Bolter *Writing space(s)*

Maurice Blanchot *O livro por vir*

(Hiper)Texto (ou) narrativa perdida #2: O's e 1's

#### "EU ODEIO O MOVIMENTO... QUE DESLOCA AS LINHAS":

#### INSTRUMENTOS PARA UMA NARRATIVA INSTÁVEL

Le Figaro

Antecâmara à aplicação da teoria na prática

Stéphane Mallarmé & Marcel Broodthaers *Un Coup de Dés (poème/image)*

Ian Wallace *Image/Text*

Charles Baudelaire/Marcel Broodthaers *Je hais le mouvement... qui déplace les lignes*

Vilém Flusser *Crisis of Linearity*

Marcel Broodthaers *Carta política do mundo*

Ana Malheiro *A Narrativa como Lugar Instável*

*Página* (variante digital)

Componente projetual, secção *Livro* (2º nível: descrição e tabela de conteúdos de *Página – Livro 1* + acesso a impressão por PoD)

Acesso: abrir ficheiro “index.html” no browser



IMPRIMIR LIVRO 2  
(PoD)

## PÁGINA – LIVRO 2

*Objetos:  $x \rightarrow y$  menos  $z$ .*

*Entre a unidade do Livro e a  
Página enquanto unidade*

Livro e página, como espaços de confluência da cultura impressa e digital, são os motes do segundo volume de *Página*. Em particular:

- a) o livro como objeto paradigmático do conhecimento (da ordem do sagrado);
- b) a recorrência histórica da “morte do livro”;
- c) a autonomia da página, de objeto a sistema.

Entre o apocalipse e a nostalgia, *Página – Livro 2* força o diálogo do livro com um dos (nem sempre) novos *media* que abalaram a sua autoridade – o filme. Precedido pelo fonógrafo, jornal e seguido pela televisão, *walkman*, *mp3*, *internet*, *kindles*, *iPads* e outros suspeitos do inimigos do livro.

Convictos da dificuldade desta negociação, seleccionámos um mediador à altura do desafio: *Toute la mémoire du monde* (1956) (Alain Resnais, com a colaboração de Chris Marker). Sublinhemos a estranheza de este ser um filme que fala sobre o nosso desmesurado amor aos livros; que revela a escala palpável (diremos até colossal) do nosso medo de perdermos o rasto de todo e qualquer livro.

Não esperemos, no entanto, um diálogo simples entre um livro e um possível suspeito pela crise do livro. Para sermos totalmente honestos, não esperemos sequer um diálogo. Mesmo perante o atrito deste primeiro ato, *Página* continua...

### CONTEÚDOS:

#### EDITORIAL

Diálogo improvável entre um livro sobre livros e um filme sobre livros.

#### PARA COMEÇAR: ENTRE PREFÁCIO E NOTA FINAL

Victor Hugo *Prefácio I*

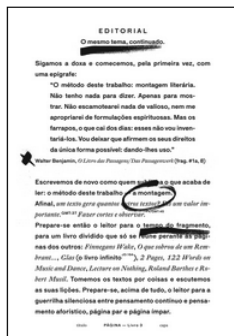
Victor Hugo *Prefácio II*

Maurice Blanchot *Nota final*

*Página* (variante digital)

Componente projetual, secção *Livro* (2º nível: descrição e tabela de conteúdos de *Página – Livro 2* + acesso a impressão por PoD)

Acesso: abrir ficheiro “index.html” no browser



IMPRIMIR LIVRO 3  
(PoD)

## PÁGINA – LIVRO 3

### *Operações: teoria das probabilidades para a convergência da escrita, da leitura e da edição*

é um antilivro à procura de respostas:

- a) Como se articulam, hoje, os espaços autônomos da escrita, da edição e da leitura e quais as (novas) configurações que emergem no espaço da página?
- b) Existirá um espaço comum entre estas operações na era pós-digital?
- c) Poderá a página ser lugar do (hiper)texto ou espaço de confluência de modos lineares e não lineares de escrita e leitura?

De “O que sobrou de um Rembrandt rasgado em quadradinhos muito perfeitos, que foi pela

retrete abaixo” (Genet, 1967) e *Glas* (Derrida, 1974), *Página – Livro 3* extrai o programa do “livro dividido” e questiona o fluxo de leitura previsível entre frente e verso de folha. Página par e página ímpar, como dois textos, desenham um esquema para discursos cruzados ou em colisão. Aos quais se adiciona, em potência, um terceiro texto — preparada a negociação entre livro e filme (*Página – Livro 2*), aplicámos o efeito Kuleshov e a crença de que, através da montagem, o leitor encontrará um sentido para um conjunto de imagens distintas.

#### CONTEÚDOS:

EDITORIAL  
O mesmo tema, continuado.

Jacques Derrida *Prière d'insérer*  
(Marginália #1) Prefácio

ESCRITA: PROMETEU OU A PROMESSA DA PROVISÃO \*

Jean-Paul Sartre *Escrever*

(M#2) Escrita/Leitura: de operações autônomas a atos complementares

James Joyce *Finnegans Wake*

(M#3) Mary Ellen Bute, “Passages from Finnegans Wake”

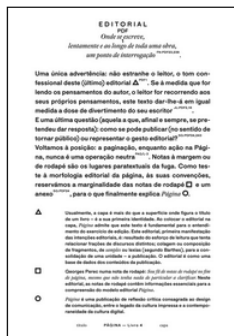
Jaime Ferraz *Da imaginação para a página, dos livros para a imaginação*

*Página* (variante digital)

Componente projetual, secção *Livro* (2º nível: descrição e tabela de conteúdos de *Página – Livro 3* + acesso a impressão por PoD)

Acesso: abrir ficheiro “index.html” no browser





IMPRIMIR LIVRO 4  
(PoD)

## PÁGINA – LIVRO 4

*Modelos: x que pode também ser y a caminho de z.*

*Teorema para a compatibilidade da publicação impressa e digital, do discurso académico e crítico.*

De competição a cooperação, rivalidade a cumplicidade, durante as últimas décadas, a relação entre a tradição da imprensa e a revolução da edição digital tem sofrido avanços e recuos.

Resultado da negociação entre a herança (tipo)gráfica e as condições de literacia contemporâneas na era pós-digital, *Página – Livro 4* testa a hipótese de uma “língua franca” entre modelos impressos e digitais e tem ainda por conceitos adjacentes:

- a) a economia da edição;
- b) as tipologias da produção editorial (com base nos media ou numa ideologia);
- c) publicação, práticas críticas e autonomia discursiva do design;
- d) publicação e educação;
- e) publicação académica e publicação crítica.

Por último, como teste às convenções da morfologia editorial, reservámos a marginalidade de um anexo, para o que finalmente explica *Página*.

### CONTEÚDOS:

#### EDITORIAL

Onde se escreve, lentamente e ao longo de toda uma obra, um ponto de interrogação.

#### COMO COMEÇAR O ÚLTIMO...

John Locke *Carta ao Leitor*

Gilles Deleuze & Félix Guattari *Introdução*

#### ECONOMIA DA PUBLICAÇÃO:

PARA UMA TEORIA DE CAMPO UNIFICADO DA PUBLICAÇÃO NA “IDADE PÓS-DIGITAL”

Madalena Guerra *This Publication*

Célia Castelo *A morfologia editorial nos limites da página*

Dick Higgins *Structural Releases*

*Página* (variante digital)

Componente projetual, secção *Livro* (2º nível: descrição e tabela de conteúdos de *Página – Livro 4* + acesso a impressão por PoD)

Acesso: abrir ficheiro “index.html” no browser

